TWO ARTISTS
TIME FORGOT

DEUX ARTISTES
OUBLIÉES
PAR L'HISTOIRE

FRANCES JONES (BANNERMAN)
&
MARGARET CAMPBELL MACPHERSON

Two Artists Time Forgot

Deux artistes oubliées par l'histoire

FRANCES JONES (BANNERMAN)
&
MARGARET CAMPBELL MACPHERSON

Co-curators
Mora Dianne O'Neill
Caroline Stone

The Rooms

Art Gallery of Nova Scotia

2007-03965/

Two Artists Time Forgot:
Frances Jones (Bannerman) &
Margaret Campbell Macpherson

Deux artistes oubliées par l'histoire:
Frances Jones (Bannerman) &
Margaret Campbell Macpherson

Printed in Canada
© 2006 Art Gallery of Nova Scotia

ISBN: 1-55457-068-9

Published by/Édition de:
Art Gallery of Nova Scotia
PO Box 2262
1723 Hollis Street
Halifax Nova Scotia B3J 3C8
Website: www.agns.gov.ns.ca

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Curators/Conservatrices: Mora Dianne O'Neill and Caroline Stone
Translation/Traduction: Jo-Anne Elder
Photography/Photographie: Fraser Ross
Design/Conception: Semaphor Design Company

Art Gallery of Nova Scotia:
21 September 2006 - 7 January 2007

The exhibition will travel to The Rooms, Provincial Art Gallery, Newfoundland and Labrador, in May 2007, to the Beaverbrook Art Gallery in November 2007, and to the Art Gallery of Hamilton in Spring 2008

This exhibition was made possible with support received from

Canadian Heritage Patrimoine canadien

Art Gallery of Nova Scotia

The Rooms

Foreword...8

Preface...9

Chronology...12

A Trip through Time...16

Starting the Journey...28

Choosing a Path...34

Pathways Followed...64

End of the Road...100

Documentary Photographs...104

Endnotes...109

Catalogue of the Exhibition...115

Bibliography...119

Avant-propos...8

Préface...9

Chronologie...12

Un voyage dans le temps...17

Le début du voyage...29

Le choix du sentier...35

Les sentiers définis...65

Au bout du voyage...101

Photographies documentaires...104

Notes...109

Catalogue de l'Exposition...115

Bibliographie...119

Foreword

The Art Gallery of Nova Scotia and The Rooms, Provincial Art Gallery, are pleased to partner to present this long overdue focus exhibition devoted to Frances Jones (Bannerman) of Halifax and Margaret Campbell Macpherson of St John's. Audiences across the country are sure to be delighted to re-discover the charms of their notable achievements. While it may be true that we have neglected or undervalued the merits of many Canadian artists of the late 19th Century, the case of Jones and Macpherson is particularly intriguing. Acknowledged and awarded in their time, their work has all but slipped from public view and awareness. Jones was the first female Associate of the Royal Canadian Academy in 1881/2 and was the first artist to exhibit a Canadian subject at a Paris Salon. Macpherson exhibited regularly at the Salons of the Société nationale des Beaux-arts, the more progressive of the official Salons, and beginning in 1896, organized private exhibitions of her own work in St John's and Halifax. She received a medal at the 1900 exposition universelle in Paris for her paintings at the Canadian Pavilion.

Neither artist has been recognized in the standard literature on the history of Canadian art. While the act of forgetting can be passive and unintentional, co-curators Mora Dianne O'Neill and Caroline Stone have turned the act of remembering into a program of caring and advocacy. They have investigated the activity of the two artists in Scotland, England, and France, as well as this side of the Atlantic. Through their diligent research and commitment they have located many paintings whose survival was previously unknown. Any artist would be honoured to have such passionate champions.

We extend our special thanks to the colleague institutions who have agreed to participate in the national tour of this exhibition, to the Museums Assistance Program, Department of Canadian Heritage for funding assistance to research, prepare, and present it, and to The Friends of the AGNS and the Department of Canadian Heritage who both generously donated funds to secure the purchase of a painting by Margaret Campbell Macpherson for the public collection. Through the efforts of these devoted supporters, two artists, once at risk of being forgotten, can now be experienced and considered by a new generation of admirers.

Jeffrey Spalding
Director and Chief Curator
Art Gallery of Nova Scotia

Avant-propos

Il nous fait plaisir, de la part de l'Art Gallery of Nova Scotia et The Rooms, Provincial Art Gallery, de vous présenter cette exposition dossier consacrée à Frances Jones (Bannerman), de Halifax et à Margaret Campbell Macpherson, de St John's. Nous attendons une telle exposition depuis trop longtemps et les publics de partout au Canada sauront sans doute apprécier son importance. En plus, tous ceux et toutes celles qui auront l'occasion de redécouvrir les charmants trésors de cette collection se réjouiront de leur expérience. Il est vrai que nous avons négligé ou sous-estimé les mérites de plusieurs artistes canadiens de la fin du XIXe siècle, mais il faut admettre que le cas de Jones et Macpherson nous étonne d'autant plus que d'habitude. Artistes de renommée de leur vivant, reconnues comme lauréates, leurs œuvres de ces deux femmes semblent avoir disparu de la vue et de la conscience du public canadien. Jones était la première femme à devenir Associée de l'Académie royale des arts du Canada, en 1881/2, et la première artiste à présenter un sujet canadien aux Salons de Paris. Macpherson exposait régulièrement aux Salons de la Société nationale des Beaux-arts, le plus progressif des Salons officiels, et, à partir de 1896, a organisé des expositions privées de ses œuvres à St John's et à Halifax. Grâce à ses tableaux au Pavillon canadien, elle a reçu une médaille à l'Exposition universelle de Paris en 1900.

Ni l'une ni l'autre de ces deux artistes ne figure dans les ouvrages et les articles portant sur l'histoire d'art canadien. Si l'oubli peut être un acte passif ou inconscient, le rappel à la conscience est fruit de la compassion et de la volonté qui sont au programme des deux co-conservatrices, Mora Dianne O'Neill et Caroline Stone, dans le travail présenté ici. Elles ont suivi les traces des deux artistes autant de ce côté de l'Atlantique qu'à travers l'Écosse, l'Angleterre et la France. Leur dévouement et leurs recherches exhaustives ont permis aux conservatrices de retrouver plusieurs tableaux qui ont survécu, à l'insu de tout le monde. Quel honneur pour un artiste, d'avoir des championnes si passionnées!

Nous voudrions offrir un remerciement tout particulier aux institutions qui ont accepté, dans un esprit collégial, de participer à la tournée nationale de cette exposition, ainsi qu'au programme d'Aide aux musées du Patrimoine canadien qui a subventionné la recherche, la préparation et la présentation de l'exposition, à la fondation The Friends of the AGNS et au Patrimoine canadien qui ont, tous deux, contribué des fonds en vue de l'achat d'un tableau de Margaret Campbell Macpherson destiné à la collection publique. Grâce aux efforts et à la générosité de ceux et celles qui ont soutenu le projet, deux artistes qui courraient la risque d'être oubliées auront bel et bien une place dans les expériences d'une nouvelle génération d'admirateurs.

Jeffrey Spalding,
Directeur et Conservateur principal
Art Gallery of Nova Scotia

Preface

As far as we know, Nova Scotia's Frances Jones (Bannerman) (1855-1944) and Newfoundland's Margaret Campbell Macpherson (1860-1931) never met each other or saw each other's paintings; in fact given that Newfoundland didn't join Canada until 1949, they were born in different countries. However, their backgrounds, training, and artistic production are parallel in so many ways that presenting them in a joint exhibition seems quite natural. Both were raised in upper-middle class colonial families with connections to Great Britain. Both studied painting at home, and later realized they wished to experience the more liberated atmosphere of France and Italy. Both formed life partnerships with other artists. Both participated in the competitive artistic societies and juried exhibitions of their day, and forged professional reputations at a time when this was unusual for women. And finally, both were intrigued by the New Painting, Impressionism, with its radical techniques, high-keyed palette, and informal subject matter.

Frances Jones Bannerman was from Halifax; researching her art and life has long been of interest to Art Gallery of Nova Scotia (AGNS) associate curator Dr Dianne O'Neill, who featured Jones (O'Neill prefers to identify the artist by her maiden name since all her located paintings are signed FM Jones) along with ten others in the AGNS's 2001 exhibition *Choosing their Own Path: Canadian Women Impressionists*. While preparing that project, O'Neill learned of a painter with whom she was unfamiliar: St John's native Margaret Campbell Macpherson. A substantial oil by Macpherson had found its way into private hands in Sydney, Nova Scotia. Visiting because of another project, O'Neill was impressed by Macpherson's accomplished portrait of a mother listening to her children's bedtime prayers. Finding little about Macpherson or the history of Newfoundland art in standard reference books, O'Neill contacted the Art Gallery of Newfoundland and Labrador (AGNL), precursor to The Rooms Provincial Art Gallery. Then-director Patricia Grattan encouraged her research, and provided information on the Macpherson paintings in the Memorial University of Newfoundland collection, in the care of the gallery. O'Neill found out more, and tracked down a second painting in Halifax, using that and the Sydney work to represent Macpherson in *Choosing Their Own Path*.

CBC Radio interviewed O'Neill about *Choosing Their Own Path* and word spread of the "discovery" of a new Canadian Impressionist. In her discussion of Macpherson, O'Neill was careful to note the Newfoundland connection, and claim the artist only as related to Canada now, as a result of relatively

Préface

Aucun document ne témoigne ni d'une rencontre entre Frances Jones (Bannerman) (1855-1944), de la Nouvelle-Écosse, et Margaret Campbell Macpherson (1860-1931), de Terre-Neuve, ni du fait qu'une des deux artistes avait vu les œuvres de l'autre. En fait, elles habitaient deux pays différents, étant donné que Terre-Neuve ne faisait pas partie de la confédération canadienne jusqu'en 1949. Toutefois, il y avait tant de parallèles dans la formation, les expériences et la production artistique de ces deux femmes qu'il nous paraissait tout à fait naturel de les présenter ensemble dans une exposition. Tout d'abord, les deux sont nées de l'aristocratie marchande, et les deux familles avaient des liens avec la Grande-Bretagne. Les deux ont reçu une éducation formative en art à la maison, et, plus tard, elles ont eu le désir de vivre une expérience plus libre en France et en Italie. Quant à leur vie intime, les deux se sont liées avec d'autres artistes. Elles ont toutes deux présenté et exposé leurs œuvres aux salons et aux concours importants de leur époque, elles sont devenues membres des associations artistiques, et elles ont acquis une réputation artistique à une époque où tout cela était fort rare chez les femmes. De plus, les deux artistes étaient intriguées par la Nouvelle peinture, l'Impressionnisme, avec ses techniques radicales, leur palette vivement colorée, et leurs sujets informels tirés du quotidien.

Frances Jones Bannerman était de Halifax; les recherches dans la vie et l'œuvre de l'artiste intéressent la conservatrice adjointe de l'Art Gallery of Nova Scotia (AGNS), Mme Dianne O'Neill, Ph.D., qui a mis en vedette Jones (O'Neill préfère employer ce nom, puisque l'artiste a signé tous les tableaux que l'on a retrouvés FM Jones) ainsi que dix autres artistes lors d'une exposition à l'AGNS en 2001 : *Choosing their Own Path: Canadian Women Impressionists*. En préparant ce projet, O'Neill a entendu parler d'une artiste qu'elle n'avait pas connu jusqu'alors : Margaret Campbell Macpherson, une native de St-John's. Un important tableau à l'huile de Macpherson avait abouti dans une collection privée à Sydney (Nouvelle-Écosse). En visite à Sydney pour ses recherches dans le cadre d'un autre projet, O'Neill était impressionnée par le portrait, très réussi, de Macpherson, qui démontrait une mère à l'écoute des prières de soir de ses enfants. Après avoir fait le tour des ouvrages sur l'art, où elle a trouvé peu de renseignements à propos de Macpherson et de l'histoire de l'art à Terre-Neuve tout court, O'Neill s'est mise en contact avec l'Art Gallery of Newfoundland and Labrador (AGNL), précurseur de notre The Rooms, Provincial Art Gallery. Patricia Grattan, qui était directrice alors, a encouragé ses recherches et a fourni certains détails sur les tableaux de Macpherson qui se trouvaient dans la collection de la Memorial University of Newfoundland, aux soins de la galerie. O'Neill a continué d'en apprendre, et a pu repérer un deuxième tableau à Halifax. Ce dernier et celui retrouvé à Sydney ont représenté Macpherson dans *Choosing Their Own Path*.

CBC Radio a fait un entrevue avec O'Neill, pour discuter de l'exposition *Choosing Their Own Path*. Après cela, les

recent history. Still, there was merit in comparing her to Canadians whose artistic development was similar, such as Frances Jones. Thus, another exhibition began to take form...

In 2002, the AGNS invited the AGNL to participate in the research and organization of an exhibition focussing on Jones and Macpherson. I would work with O'Neill as the Newfoundland and Labrador curator. Plans were made, and in 2004-05, with the assistance of grant funding from Canadian Heritage's Museums Assistance Program, research visits were made around Nova Scotia, New Brunswick, and Newfoundland, and to Edinburgh, London, southern England, Paris, Nice, and Alassio (Italy), along with exchange trips between St. John's and Halifax for the curators involved. Members of the artists' families were contacted, historical exhibition records and contemporary press consulted, and artworks for potential inclusion in the exhibition were located on both sides of the Atlantic. The curators were welcomed into the homes of the owners of paintings with great generosity. Even when those curators took paintings off the walls, turned them around to check for inscriptions on the reverse, and then, in some cases, began crawling around on the carpet measuring and photographing works propped against available padded furniture, good humour was maintained. It is thanks to all the owners of these paintings, whether or not their works are included in the exhibition, that *Two Artists Time Forgot* exists.

Even more, it has come into being because of Dianne O'Neill, art sleuth *extraordinaire*. Dianne powered this project from its beginning, shouldering most of the research and organizational load while I and my colleagues were occupied with all the changes accompanying our move to a purpose-built building, The Rooms, which we share with the Provincial Museum and the Provincial Archives. While there was a contribution of curatorial time and technical assistance from The Rooms Provincial Art Gallery, the Art Gallery of Nova Scotia provided an invaluable base of support to the exhibition on all fronts as it developed.

The overall aim of *Two Artists Time Forgot* is to represent the work of two artists who, in the opinion of its curators, have not received due recognition since their careers ended. Jones and Macpherson were born in places that are both now provinces of Canada. Jones was the first Canadian artist to be influenced by the Impressionists; a decade later, Margaret Campbell Macpherson was the first Newfoundland artist to respond to their innovative paintings. Jones was the first female Associate member of the Royal Canadian Academy; Macpherson was the only native-born woman artist to receive one of the Medals awarded to the Canadian Pavilion at the 1900 Exposition universelle in Paris. Jones was the first artist to show a Canadian

nouvelles se sont répandues... O'Neill avait : « découvert » une nouvelle Impressionniste canadienne! Dans ses discussions, O'Neill a explicité le lien de l'artiste avec Terre-Neuve, et a précisé que l'artiste était affiliée avec le Canada depuis peu de temps, à cause de l'histoire relativement récente. Tout de même, il y avait beaucoup de mérite dans l'idée de comparer Macpherson à des artistes canadiennes dont le développement artistique ressemblait au sien, tel que Frances Jones. Ainsi, une nouvelle exposition a pris forme...

En 2002, l'AGNS a invité l'AGNL à participer à l'élaboration et à l'organisation d'une exposition consacrée à Jones et à Macpherson. J'allais donc collaborer avec O'Neill comme conservatrice de Terre-Neuve et du Labrador. Nous avons fait nos projets et, en 2004-05, à l'aide d'une subvention du programme d'Aide aux musées du Patrimoine canadien, nous avons pu faire des recherches en Nouvelle-Écosse, au Nouveau-Brunswick, à Terre-Neuve, et même à Édimbourg, à Londres, au sud de l'Angleterre, à Paris, à Nice, à Alassio (en Italie) ainsi qu'entre St-John's et Halifax pour nos échanges entre conservatrices. Nous avons communiqué avec des membres de la famille de chaque artiste, nous avons consulté des registres et des archives des expositions passées et la presse contemporaine, et nous avons retrouvé des œuvres de chaque bord de l'Atlantique. D'une grande générosité, les propriétaires des tableaux ont accueilli les conservatrices chez eux, même quand ces dernières ont enlevé des tableaux des murs, les ont retournés pour vérifier les inscriptions et se montraient de bonne humeur même quand elles ont grimpé par terre pour examiner des œuvres qui se trouvaient au pied des murs ou appuyées contre des meubles rembourrés, faute d'espace. Que leurs œuvres ont été retenues ou non, c'est grâce à la générosité de ces personnes que l'exposition *Deux artistes oubliées par l'histoire* puisse faire son entrée dans l'histoire.

Plus précisément, l'exposition a pris forme grâce à Dianne O'Neill, détective extraordinaire dans le domaine artistique. Depuis le début, Dianne est le moteur, la puissance qui guide ce projet. C'est Dianne qui a dû se charger de la plus grande partie de la recherche et de l'organisation lorsque, de notre côté, mes collègues et moi nous occupions des modifications et des aménagements suite à notre installation dans un bâtiment conçu à nos fins, The Rooms, que nous partageons avec le Provincial Museum et les Provincial Archives. Bien que The Rooms Provincial Art Gallery ait pu faire un investissement de temps, de personnel de conservation et d'assistance technique dans le projet, l'Art Gallery of Nova Scotia a fait une contribution dépareillée en appuyant l'exposition de tous les bords.

L'exposition *Deux artistes oubliées par l'histoire* vise principalement à représenter l'œuvre de deux artistes qui, selon les deux conservatrices, n'ont pas reçu l'attention critique et populaire qu'elles méritent depuis la fin de leurs carrières artistiques respectives. Jones et Macpherson sont nées dans des lieux qui sont maintenant deux provinces du Canada. Jones était la première artiste canadien à être influencé par les Impressionnistes; une décennie plus tard, Margaret Campbell Macpherson était le premier artiste de

subject in the Paris Salons; Macpherson exhibited in more Salons that any Canadian artist, before or since. No history of Canadian art can be considered complete without acknowledgment of their achievements.

I can see two islands in Conception Bay from my kitchen window. These two, Kelly's and Little Bell, appear in Macpherson's view of *Topsail*, included in this exhibition. For me, part of the thrill of working on this project has been the discovery of wonderful examples of Macpherson's obviously "Impressionist" subjects, like her bowl of peonies on a copper tray, along with paintings by the same artist of her birthplace, now my home. I think many viewers of these works familiar with Newfoundland, or in the case of Jones's watercolours, Halifax, will feel similar resonances. There is much yet to research about the history of art in Newfoundland and Labrador; this exhibition is an example of the many connections with the past waiting to be fully explored.

Almost everything in Dr O'Neill's detailed essay published here is new information about these artists. Now that more has been uncovered about their lives and professional successes, it is hoped that our understanding of their oeuvres will benefit from subsequent theoretical analyses. Their accomplishments in the competitive artistic milieus of Great Britain and France in the late nineteenth and early twentieth centuries and the impact of their works in exhibitions at home should ensure that Nova Scotia's Frances Jones (Bannerman) and Newfoundland's Margaret Campbell Macpherson are taken into account in future retellings of the history of Canadian art, as well as that of the Atlantic region, and that appreciation of their work will continue to grow.

Caroline Stone
Curator
The Rooms Provincial Art Gallery,
St John's, Newfoundland and Labrador

Terre-Neuve à répondre à des créations les plus innovatrices des Impressionnistes. Jones était la première femme à devenir Associée de l'Académie royale des arts du Canada; Macpherson était la seule femme née au Canada à recevoir une des médailles du Pavillion canadien lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900. Jones était le premier artiste à présenter un sujet canadien aux Salons de Paris; Macpherson a participé à plus de Salons que n'importe quel autre artiste canadien avant ou depuis. Aucune histoire d'art canadien présente un bilan exhaustif des accomplissements importants sans faire mention de ces artistes.

De la fenêtre de ma cuisine, je peux voir deux îles dans la baie Conception. Les deux îles, Kelly's et Little Bell, sont visibles dans la vue de *Topsail* dans une des œuvres de Macpherson présentée dans cette exposition. Pour moi, découvrir des exemples des magnifiques sujets où Macpherson fait preuve d'un Impressionnisme évident, fait partie des plaisirs de mon travail sur cette exposition. Il y a, par exemple, ce bol de pivoines sur un plateau de cuivre, et ses peintures de son lieu de naissance qui est maintenant mon domicile. Je pense que plusieurs des personnes qui connaissent Terre-Neuve, ou, dans le cas des aquarelles de Jones, Halifax, seront sensibles aux mêmes résonances lorsqu'elles verront les œuvres exposées ici. Il reste encore beaucoup d'histoire d'art de Terre-Neuve et du Labrador à explorer, et cette exposition offre un exemple des liens multiples qui nous lient au passé.

Dans la totalité des cas, ou presque, des renseignements fournis dans le texte détaillé de Mme O'Neill qui paraît ici, il s'agit de nouvelles recherches et de nouveaux détails sur ces deux artistes. Maintenant que nous en savons plus long sur la vie et sur les succès de ces artistes, nous espérons qu'on poursuivra d'analyses théoriques qui nous aideront à mieux comprendre leurs œuvres. Leurs accomplissements dans les milieux artistiques de la Grande Bretagne et de la France, où il y avait de grandes concurrences et des défis conséquents à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle, et l'impact de leurs œuvres lors des expositions canadiennes, devront nous rassurer que Frances Jones (Bannerman), de la Nouvelle-Écosse, et Margaret Campbell Macpherson, de Terre-Neuve, figureront dans les ouvrages et les expositions à l'avenir. Elles ne devront plus être oubliées par l'histoire d'art du Canada et de la région atlantique, et nous prévoyons que l'appréciation de leur contribution continuera à grandir.

Caroline Stone
Conservatrice
The Rooms Provincial Art Gallery,
St-John's, Terre-Neuve et Labrador

Chronology/Chronologie **Frances Maria Jones (Bannerman) 1855 - 1944**

1855	born at Halifax, Nova Scotia, 8 April 1855	née à Halifax (Nouvelle-Écosse), le 8 avril 1855		
1877	studies with Forshaw Day in Halifax	études avec Forshaw Day à Halifax	possibly included in art-loan exhibition at Masonic Hall présente possiblement à l'exposition de prêt artistiques au Masonic Hall	
1878	Exposition Universelle in Paris; begins studies with Édouard Krug and F-N-A Feyen-Perrin, Paris	Exposition Universelle à Paris; commence ses études avec F-N-A Feyen-Perrin et Édouard Krug, Paris		
1879	possibly in Pont Aven for summer with sister Alice	possiblement à Pont-Aven pendant l'été avec sa sœur Alice		
1880	sold drawings to *London Graphic*; possibly in Venice for summer	vend des dessins au *London Graphic*; possiblement à Venise pendant l'été		
1881	in Halifax by April; HM Rosenberg visits; with Alice in Brittany for summer	arrive à Halifax avant le mois d'avril; HM Rosenberg rend visite; FJB et Alice en Bretagne pendant l'été	Royal Canadian Academy, Halifax elected ARCA Académie royale des arts du Canada, Halifax élue ARCA	2 works/œuvres
1882	in Halifax in summer/fall; second Rosenberg visit to Halifax studio at 29, rue des Batignolles, Paris	à Halifax été / automne; deuxième visite de Rosenberg à Halifax studio au 29, rue des Batignolles, Paris	RCA, Montréal Society of British Artists, London/Londres confirmed ARCA	2 works/œuvres winter, 1 work/œuvre
1883	studio at 1, boulevard de Clichy, Paris; Forshaw Day visit in Paris in September; Hamlet Bannerman in Brittany	studio au 1, boulevard de Clichy, Paris; visite de Forshaw Day à Paris en septembre; Hamlet Bannerman en Bretagne	Paris Salon RCA, Toronto RBA, London/Londres	2 works/œuvres 5 works/œuvres winter, 1 work/œuvre
1884	1883/4 winter in Brittany Hamlet Bannerman in Brittany	hiver 1883/4 en Bretagne Hamlet Bannerman en Bretagne	Paris Salon RBA, London/Londres	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1885			Royal Academy, London/Académie royale, Londres SBA, London/SBA, Londres Walker Gallery, Liverpool	1 work/œuvre 2 works/œuvres 2 works/œuvres
1886	marriage to Hamlet Bannerman, trip to Capri; residence at Beaumont Rise, Great Marlow, Bucks	mariage avec Hamlet Bannerman, voyage à Capri, résidence au Beaumont Rise, Great Marlow, Bucks	SBA, London/ SBA, Londres	winter, 1 work/œuvre
1887			Victoria School of Art and Design, Loan Exhibition/ exposition de prêt artistique, Halifax	3 works/œuvres
1888			RA, London/Londres Walker, Liverpool	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1889	In Paris for Exposition Universelle	à Paris pour l'Exposition Universelle	Royal Socitey of British Artists, London/Londres	winter, 2 works/ hiver, 2 œuvres
1890			RA, London/Londres Walker, Liverpool RBA, London/Londres	1 work/œuvre 1 work/œuvre 1 work/œuvre
1891	residence at Penzance, Cornwall Hamlet becomes ill	résidence à Penzance, Cornwall Hamlet devient malade	RA, London/Londres Walker, Liverpool	1 work/œuvre 1 work/œuvre
	influenza epidemics exacerbate FJB's rheumatoid arthritis	rhumatisme articulaire de FJB aggravé suite à l'épidémie de grippes		
1895	death of Hamlet Bannerman	mort de Hamlet Bannerman		
1899	published *Milestones: a collection of verses*	parution de *Milestones: a collection of verses*		
1901	in Annecy, Savoie; move to Villa Francesca, Alassio, Italy	à Annecy, Savoie, s'installe à la Villa Francesca, Alassio, Italie		
1904			Loan Exhibition/ Exposition de prêt artistique, VSAD, Halifax	1 work/œuvre
1905	Baroness Macdonald comes to Villa Amena in Alassio	Baroness Macdonald vient à la Villa Amena à Alassio		
1907			Nova Scotia Provincial Exhibition Exposition provinciale de la Nouvelle-Écosse	4 works/œuvres
1908			Nova Scotia Provincial Exhibition Exposition au NSMFA	2 works/œuvres
1909	Lady Macdonald stays with FJB	Lady Macdonald demeure avec FJB		
1917	visits Alice who is ill at Menton	rend visite à Alice, qui est malade, à Menton		
1922			Fine Arts Week Exhibition	1 work/œuvre

1933	Alice dies at Menton, France paintings donated to NSMFA	Alice morte à Menton, France don de tableaux au NSMFA		
1940	fled from Italy move to Chagford, Devon	fuite de l'Italie s'installe à Chagford, Devon		
1944	dies at Torquay, 6 October 1944	meurt à Torquay, le 6 octobre 1944		
1945			Exposition au /NSMFA Exhibition	5 works/œuvres
1949			200 Years of Art in Halifax	2 works/œuvres
1952	AN Jones donates paintings to PANS	don de tableaux au PANS		
1958			Exposition au /NSMFA Exhibition	5 works/œuvres
1962			Exposition au /NSMFA Exhibition	5 works/œuvres
1975			*A Selection of Works by Women Artists in Nova Scotia 1850-1950*, Centennial Art Gallery	3 works/œuvres
1976			*Through Canadian Eyes: Trends and influences in Canadian Art 1815-1965*, Glenbow Museum	1 work/œuvre
1984			*Backgrounds: Ten Nova Scotia Women Artists*, Dalhousie Art Gallery	3 works/œuvres
1986	painting sold at Sotheby's, Toronto	tableau vendu au Sotheby's, Toronto		
1995			*Visions of Light and Air*, The Americas Society	1 work/œuvre
1988			*Eighty/Twenty: 100 years of the NSCAD*, AGNS	3 works/œuvres
2001			*Choosing their own path: Canadian women impressionists*, AGNS	3 works/œuvres

Chronology/Chronologie **Margaret Campbell Macpherson 1860 - 1931**

1860	Born, St John's, Newfoundland Wesleyan Academy, St John's, school in Edinburgh, Scotland, possibly at Trustees Academy School of Art	Née à St John's (Terre-Neuve) études : Wesleyan Academy, St- John's; à Edimbourg (Ecosse) possiblement à l'école Trustees Academy School of Art		
1878	visit to St John's on the steamer NOVA SCOTIAN	visite à St John's, à bord le vapeur NOVA SCOTIAN		
1880	begins studies in Neuchâtel with Auguste-Henri Berthoud	commence ses études avec Auguste-Henri Berthoud		
1881	in Nfld during summer	à Terre-Neuve pendant l'été		
1884	gives Neuchâtel address	donne l'adresse à Neuchatel	Dudley Art Gallery, London included in first JW Nichols exhibition, St John's, *et seq*	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1885	living at 4 Mansionhouse Road, Edinburgh	demeure au 4, Mansionhouse Road, Edimbourg	Royal Scottish Academy, Edinburgh Aberdeen Artists' Society	2 works/œuvres 2 works/œuvres
1886	sister Lucy Bond visits in Edinburgh	visite de sa sœur, Lucy Bond, à Edimbourg	RSA, Edinburgh AAS, Aberdeen Dundee Fine Art Exhibition International Exposition, Edinburgh	1 works/œuvre 1 work/œuvre 1 work/œuvre 1 work/œuvre
1887	gives Antibes, France, and Newfoundland residences	donne des adresses des résidences à Antibes, en France, et à Terre-Neuve	RSA, Edinburgh Glasgow Institute of Fine Arts	2 works/œuvres 1 work/œuvre
1888			RSA, Edinburgh	3 works/œuvres
1889	painting in Newfoundland during summer; later at Barbizon; visits Exposition Universelle, Paris; begins studies with Gustave Courtois and Pascal Dagnan Bouveret in Paris	peint à Terre-Neuve pendant l'été; aussi à Barbizon; visite l'Exposition Universelle à Paris; commence ses études avec Gustave Courtois et Pascal Dagnan Bouveret à Paris	RSA, Edinburgh DFA, Dundee GIFA, Glasgow	2 works/œuvres 1 work/œuvre 2 work/œuvres
1890	shares Albert Studios, Shandwick Place, with JH Bartlett; painting at Fontainebleau	partage les Albert Studios, Shandwick Place avec JH Bartlett	GIFA, Glasgow	3 works/œuvres
1891	in Brittany for summer	en Bretagne pendant l'été	RSA, Edinburgh	2 works/œuvres
1892	elected member of Society of Scottish; Artists studio at 10, Picardy Place	élue membre de la Society of Scottish Artists; studio au 10, Picardy Place	GIFA, Glasgow RSA, Edinburgh Society of Scottish Artists, Edinburgh	1 work/œuvre 1 work/œuvre 2 works/œuvres
1893	visit home via Halifax; Albert studios, Shandwick Place; living at 24 Mansionhouse Road; in Brittany during summer	visite chez elle via Halifax; Albert studios, Shandwick Place; demeure au 24, Mansionhouse Road; en Bretagne pendant l'été	RSA, Edinburgh AAS, Aberdeen SSA, Edinburgh GIFA, Glasgow Gordon & Keith's, Halifax	1 work/œuvre 2 works/œuvres 3 works/œuvres 1 work/œuvre 1 work/œuvre
1894	in Brittany during summer	en Bretagne pendant l'été	AAS, Aberdeen GIFA, Glasgow Société Nationale des Beaux-Arts, Paris	3 works/œuvres 1 work/œuvre 2 works/œuvres
1895	established residence at 50, rue du Docteur-Blanche; kept Albert Studios place in Scotland	s'établit au 50, rue du Docteur-Blanche; garde la demeure en Ecosse (Albert Studio)	DFA, Dundee CF Varley exhibition, St John's	1 work/œuvre 1 work/œuvre
1896	in France and Scotland; visits St John's in November and December 1896	France et Ecosse; de retour à St John's, novembre et décembre 1896	GIFA, Glasgow RSA, Edinburgh SSA, Edinburgh SNBA, Paris CF Varley exhibition, St John's Solo Ex Martin's Building, St John's	1 work/œuvre 3 works/œuvres 2 works/œuvres 1 work/œuvre 3 works/œuvres 40+ works/œuvres
1897	in France and Scotland	France et Ecosse	Royal Academy, London RSA, Edinburgh SSA, Edinburgh SNBA, Paris Walker Gallery, Liverpool	1 work/œuvre 3 works/œuvres 4 works/œuvres 3 works/œuvres 1 work/œuvre
1898	in France and Scotland	France et Ecosse	GIFA, Glasgow RSA, Edinburgh SSA, Edinburgh Walker, Liverpool SNBA, Paris	2 works/œuvres 4 works/œuvres 1 work/œuvre 2 works/œuvres 3 works/œuvres
1899	permanent move to Paris visit to Newfoundland	s'installe définitifement à Paris; visite à Terre-Neuve	RSA, Edinburgh GIFA, Glasgow Walker Gallery, Liverpool SNBA, Paris Colonial Building, St John's	4 works/œuvres 1 work/œuvre 2 works/œuvres 2 works/œuvres 70 works/œuvres

1900	(bronze medal) EU	(médaille de bronze) EU	Exhibition in Halifax, Nova Scotia Exposition universelle, Paris, (Canadian and/et British pavilions)	50 works/œuvres 7 works/œuvres
1901	moved to 8, Villa Michel-ange	déménage au 8, Villa Michel-ange	RSA, Edinburgh GIFA, Glasgow SNBA, Paris Pan-American Exposition, Buffalo	1 work/œuvre 2 works/œuvres 4 works/œuvres 1 work/œuvre
1902			RSA, Edinburgh GIFA, Glasgow SNBA, Paris Société des Amis des Arts de Nantes	1 work/œuvre 1 work/œuvre 4 works/œuvres 2 works/œuvres
1903	(gold medal) Reims exposition visit to Newfoundland, winter 1903/04	Exposition de Reims (médaille d'or); Visite à Terre-Neuve, hiver 1903/04	SNBA, Paris SAAN, Nantes	4 works/œuvres 2 works/œuvres
1904	Nantes exposition (gold medal)	Exposition de Nantes (médaille d'or)	GIFA, Glasgow SNBA, Paris Exposition internationale at Nantes VSAD Loan Exhibition, Halifax	1 work/œuvre 1 work/œuvre 2 works/œuvres 1 work/œuvre
1905			SNBA, Paris SAAN, Nantes	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1906	at Vence, near Nice, in March 1906 on Lake Como in October	à Vence, près de Nice, en mars 1906 au Lac Como en octobre	SNBA, Paris SAAN, Nantes	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1907			SNBA, Paris	2 works/œuvres
1908	death of Campbell Macpherson, Cannes	mort de Campbell Macpherson à Cannes	SNBA, Paris final JW Nichols exhibition in St John's	1 work/œuvre
1910			SNBA, Paris	1 work/œuvre
1912			SNBA, Paris	1 work/œuvre
1913			Carnegie International Exhibition, Pittsburgh	1 work/œuvre
1914	World War I evacuates to Vevey, Switzerland	Première guerre mondiale; évacuation, Vevey (Suisse)	SNBA, Paris Société des Artistes Français, Paris	1 work/œuvre 2 works/œuvres
1915	Cluny Macpherson visit in Paris	visite Cluny Macpherson, Paris		
1917	at Arcachon	à Arcachon		
1918	establishes studio at 34, rue Troyon, Sevres	établit studio au 34, rue Troyon, Sèvres		
1919	Moves to 7, rue Gambetta, Versailles	s'installe au 7, rue Gambetta, Versailles	Salon of SAF/SNBA, Paris	1 work/œuvre
1920			SNBA, Paris	3 works/œuvres
1921	at Èze, near Nice, in March; decoration of Holy Trinity, Nice	à Èze, près de Nice, en mars; décoration de l'église de la Sainte-Trinité, à Nice		
1922			SAF, Paris	3 works/œuvres
1923			SAF, Paris Old Colony Club, St John's	1 work/œuvre
1924			SAF, Paris Old Colony Club, St John's	1 work/œuvre
1925			SAF, Paris Newfoundland Society of Art *et seq*	1 work/œuvre
1926			SAF, Paris	1 work/œuvre
1931	dies at Versailles, France, 16 May 1931	meurt à Versailles (France), le 16 mai 1931		
1936			Royal Stores Art Exhibition	
1938			final Newfoundland Society of Art exhibition	2 works/œuvres
1944	Josephine Hoxie Bartlett dies at Hazelmere, Surrey, 9 June 1944	mort de Josephine Hoxie Bartlett à Hazelmere, Surrey, le 9 Juin, 1944		
1966			Paintings from Homes in St John's, Memorial University Art Gallery	6 works/œuvres
1972			Newfoundland Historic Trust Antique Exhibition, St John's	2 works/œuvres
2001			Choosing Their Own Path, AGNS Halifax	2 works/œuvres

A Trip Through Time

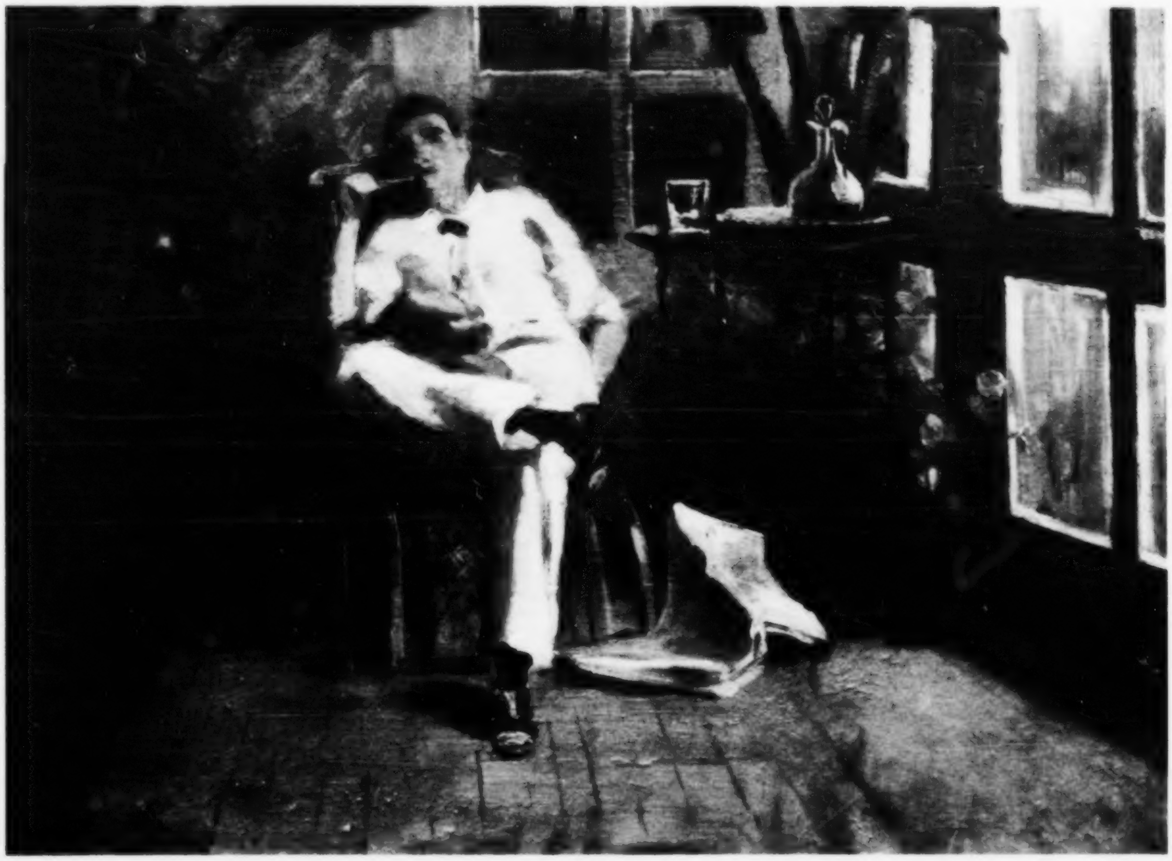
Frances Jones (Bannerman), NSARM

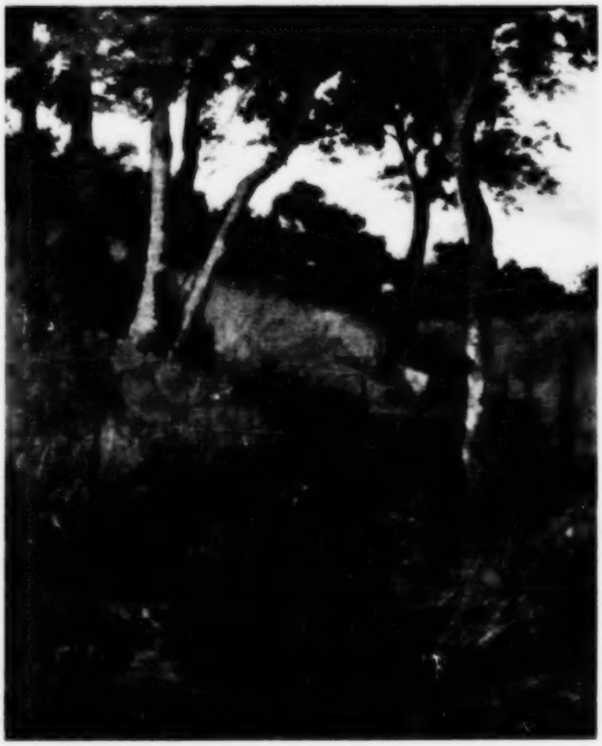
A pensive young man setting aside the evening newspaper; a Breton peasant girl's moment of reverie; berry-picking children bathed in the warmth of high summer; survivors of the first Great War basking in the serenity of afternoon tea while rose petals fall: in each of their paintings Frances Jones (Bannerman) and Margaret Campbell Macpherson have captured a fleeting moment of natural light in a particular space at a particular moment in time and imprisoned that moment on canvas for all time. Their choice of informal subjects, painted mostly outdoors using looser brushwork in a brighter palette to replicate the effects of sunlight and atmosphere, attests to their place in the Impressionist milieu of Paris, even if they did not adopt the rigorously scientific colour logic and structural broken brushwork of the artists they admired. Their incorporation of certain aspects of Impressionism into their practice during the 1880s and 1890s places both Jones and Macpherson in the vanguard of Canadian artists responding to Impressionism, but the careers of both artists receive scant attention in the standard histories of Canadian art. Recognition of a Canadian Impressionist movement did not emerge until the 1970s when the focus of Canadian art historical attention was on Toronto and Montreal. That other artists, such as Paul Peel, William Blair Bruce, or James Wilson Morrice, pursued careers in Europe has not precluded their inclusion in the history of Canadian art making. Did these two women artists from the east coast simply carve out successful trans-Atlantic niches too early to attract the attention of historians? The temporal fragments that are their paintings delight the viewer as much today as when they were painted, but the artists themselves have been locked in time's fortress and forgotten as decades passed, artistic tastes changed, and the focus of the Canadian art world shifted.

Margaret Campbell MacPherson, collection of Heather Morgan

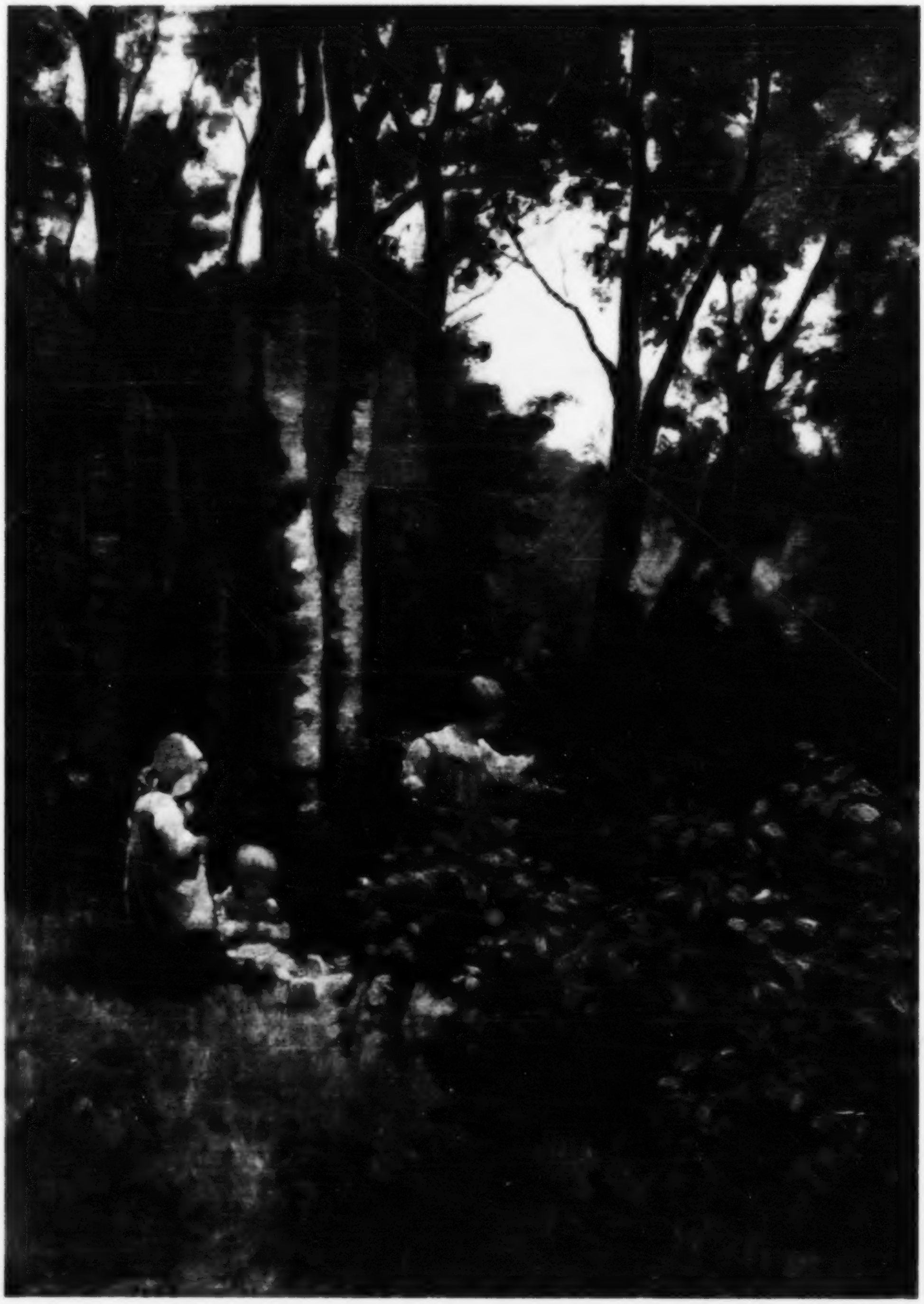
Un voyage dans le temps

Un jeune homme pensif mettant de côté le journal du soir; un moment de rêverie d'une jeune paysanne bretonne; des enfants cueillant des petits fruits sous la chaleur estivale; des survivants de la Première grande guerre prenant le thé dans la sérénité d'un après-midi, pendant que tombent des pétales de rose : dans chacun des tableaux de Frances Jones (Bannerman) et de Margaret Campbell Macpherson, un bref moment du temps éphémère reste figé dans une clarté naturelle et dans l'espace d'un instant précis, l'emprisonnant pour toujours sur la toile. Les choix de sujets informels, peints surtout à l'extérieur, dotés de touches légères et d'une palette plus vivement colorée pour reproduire l'atmosphère et les effets du soleil, confirment la place de ces artistes dans le milieu impressionniste de Paris, même si elles n'ont pas adopté la logique scientifique rigoureuse de couleurs et la structure de touches saccadées utilisées par les artistes qu'elles admiraient. Au cours des années 1880 et 1890, l'incorporation de certains aspects de l'Impressionnisme dans leur pratique artistique situe Jones et Macpherson à l'avant-garde des artistes canadiens perçus comme impressionnistes; toutefois, les carrières des deux artistes reçurent peu d'attention dans les ouvrages d'histoire de l'art au Canada. La reconnaissance du mouvement impressionniste canadien n'a émergé que dans les années 1970s puisque jusqu'alors, l'histoire de l'art canadien était centrée sur Toronto et Montréal. Même si d'autres artistes tels que Paul Peel, William Blair Bruce ou James Wilson Morrice poursuivirent leur carrière en Europe, ils ne furent pas exclus de l'histoire de l'art canadien. Ces deux femmes artistes de la côte est établirent-elles trop tôt des niches transatlantiques et ainsi ne captèrent pas l'attention des historiens? Les fragments temporels que constituent leurs œuvres plaisent au public autant de nos jours qu'à l'époque où les tableaux furent peints, mais les artistes elles-mêmes restèrent verrouillées dans la forteresse du temps et oubliées pendant que s'écoulèrent les décennies, que les goûts artistiques changèrent et que l'attention du monde de l'art canadien se déplaça.





FM Jones, *Harry in the Morning Room*, c.1886, Estate of/Succession de Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Spring*, 1882, Collection of/de Graham and/et Helen McCulloch, Florida
M Campbell Macpherson, *In Maiden Meditation* or/ou *Breton Girl*, Collection of/de John Nichols, Digby



FM Jones, *At the Edge of the Wood*, 1882, AGNS, gift of/don de Anne Frances Joudrey

M Campbell Macpherson, *À L'Etang / At the Pool*, c.1903, AGNS 2004.189

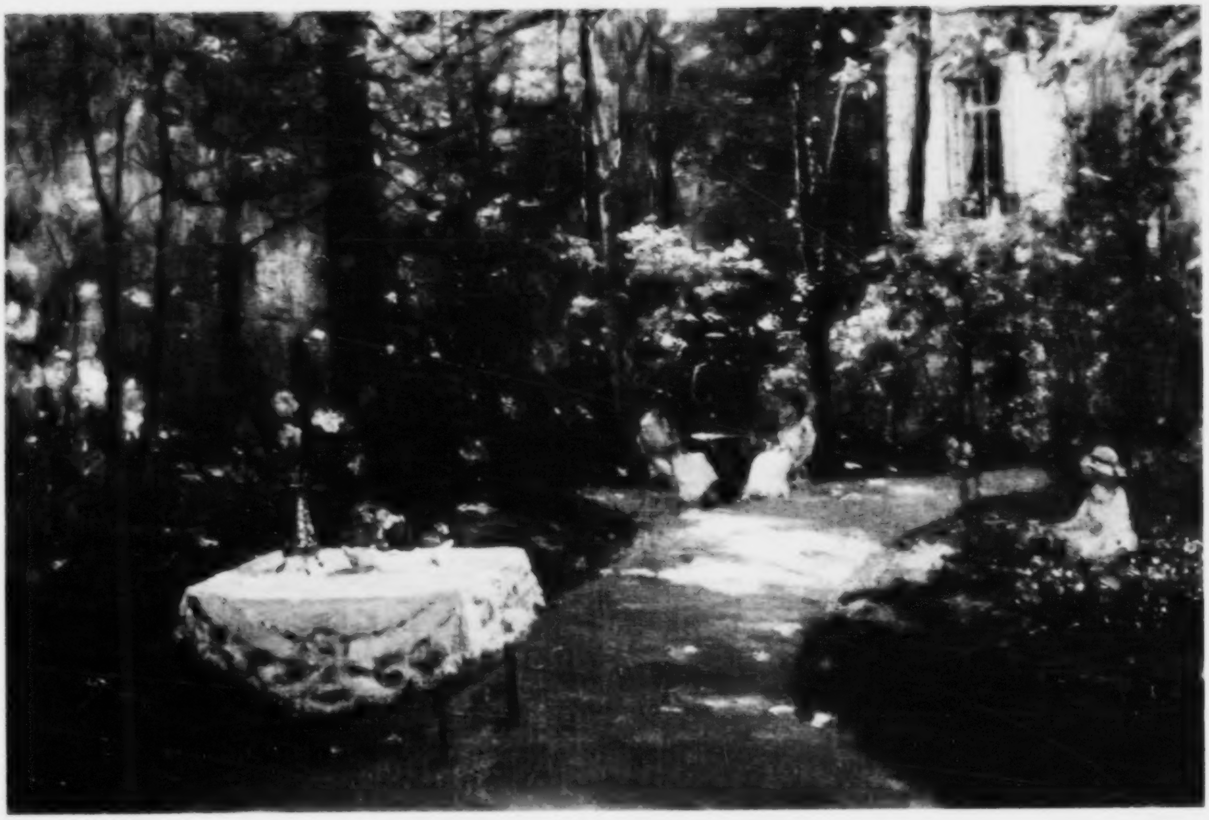
M Campbell Macpherson, *Trees by a Pond*, c.1903, Private Collection privé

FM Jones, *Breton Courtyard*, 1882, Estate of/de Anne Frances Joudrey

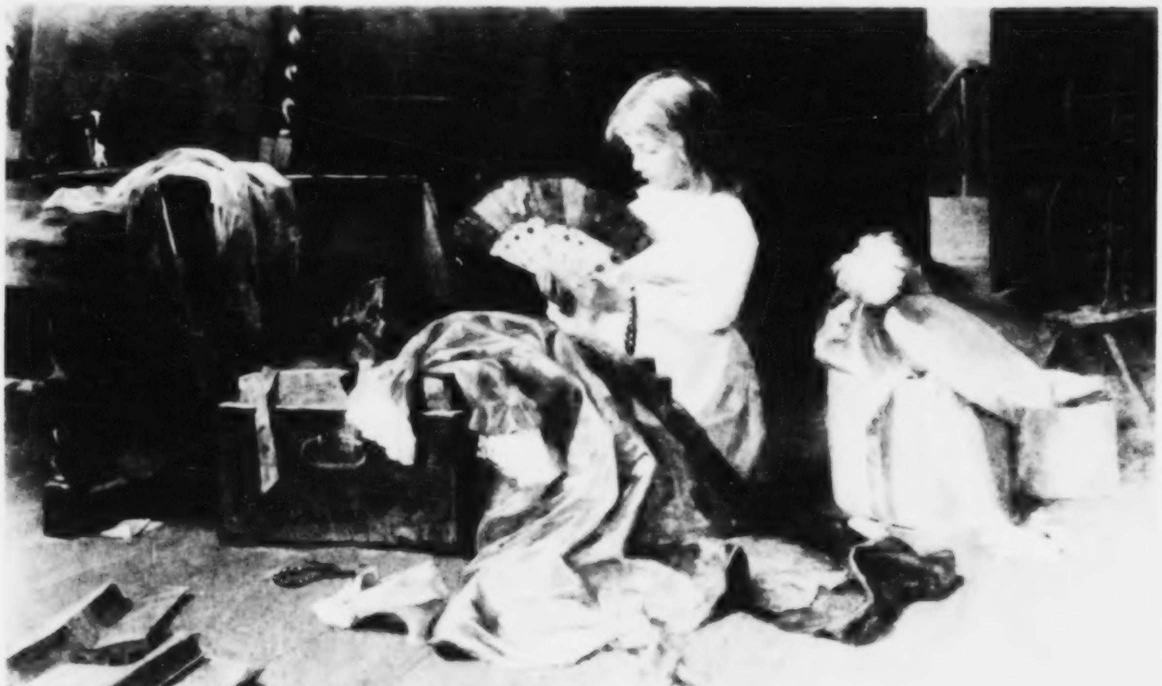
M Campbell Macpherson, *Lake Como*, c.1905 , Collection of/de Heather Morgan, St John's

M Campbell Macpherson, *The Shrimpers*, c.1897, Collection of/de Nigel H Morris, Walton-on-the-Hill, Surrey

FM Jones, *Le jardin d'hiver / In the Conservatory*, 1883, Nova Scotia Archives and Records Management
Gift of/don de Colonel AN Jones, Halifax, 1979-147.329



M Campbell Macpherson, *Tea in the garden at Versailles / Sur la terrase*, 1919, Private Collection privée



FM Jones, *The Goatherd*, c.1888, NSARM
FM Jones, *Grandmother's Treasures*, c.1891, NSARM

Starting the Journey

No evidence documents a meeting between Frances Jones of Halifax and Margaret Campbell Macpherson of St John's, or suggests that either artist was familiar with the other's work, but the passage of a century links the two artists through circumstance. Both were born into the merchant aristocracy of their respective cities, at a time when basic educational accomplishment included art lessons, and both artists went on to pursue professional training in Paris. Both painted in Great Britain, Brittany, and Italy, and submitted their work successfully to Paris Salon exhibitions and to the established exhibition venues in Great Britain. Both brought works home for exhibition, Jones with the Royal Canadian Academy, and Macpherson for privately organized exhibitions in St John's and Halifax. Although they chose different academic Salon painters as their mentors, their paintings (in both brushwork and subject matter) witness the attention each gave to the non-Salon Impressionists.

Both artists remained in Europe; many of their paintings, however, were treasured back home and were regularly included in art-loan exhibitions where they would have been available for study by aspiring young artists in Halifax and St John's. Macpherson's 1899 exhibition in St John's had been the largest and most impressive installation of paintings seen in that city and would remain so for many decades to follow. Since 1884 and through much of the twentieth century her paintings were borrowed for exhibitions. Macpherson's grand-nephew, the Hon. Campbell Macpherson gifted the National Gallery of Canada with one of her paintings in 1963, while serving as Lieutenant-Governor of the province. After his death in 1973 many of her paintings remaining in his house were sold at auction and five of these later came into the collection of Memorial University of Newfoundland. The Jones family had given ardent support to the establishment of the Victoria School of Art and Design (now NSCAD University) in 1887[1] and early in his tenure as Lieutenant-Governor of Nova Scotia, AG Jones made an effort to establish a public art gallery as well:

> My father has been amusing himself today hanging old engravings which he got the government to buy him from the Bulmer estate. They are all in the ballroom, where the bright red walls show off the black and white, which seems a suitable place to start a provincial gallery.[2]

Most likely he had brought with him to Government House some of his daughter's paintings which would also have been seen by its visitors. Seven of Jones's paintings came into the collections of the Nova Scotia Museum of Fine Arts in 1933 and the Public Archives of Nova Scotia in 1952 after her sister's death and have been selected frequently for use in exhibitions. Despite this popularity, details of Macpherson's and Jones's careers remain sketchy. Many of their works cannot be dated securely and the majority of their exhibition paintings have not yet been located. The dearth of private family papers, their reticent life styles, and the relentless passage of time mean a reconstruction of their lives and careers, after decades of erasure, must be largely speculative.

Born in Halifax on 8 April 1855, Frances Maria Jones may have received her first painting lessons from her mother, the former Margaret Wiseman Stairs who had studied art with Mary R McKie[3] during the 1840s, or possibly from one of the governesses who came out annually from England to tutor Jones, her older sister Alice, and various female cousins among the Stairs and Morrow families.[4] Jones's earliest watercolour landscapes, only one of which is dated, are little more than exercises in composition, but suggest her serious concern with the artist's craft, and the probability that a sketchbook was her constant companion, since they represent views near Bloomingdale, at Three-Mile House on the Bedford Basin, at Cow Bay on the Dartmouth side of the Harbour, and in Bermuda.

From their father, Alfred Gilpin Jones, the six Jones children acquired a love of languages and the awareness of public responsibilities instilled by the family's Loyalist roots.[5] Having married at the time he was made a partner in the West Indies trade by William Kinnear in 1850, AG Jones built Bloomingdale on the Northwest Arm as a home for his growing

Le début du voyage

Aucun document ne témoigne ni d'une rencontre entre Frances Jones de Halifax et Margaret Campbell Macpherson de St. John's, ni du fait qu'une des deux artistes était consciente du travail de l'autre. Toutefois, un siècle plus tard, certaines circonstances lient les deux artistes. Tout d'abord, les deux sont nées de l'aristocratie marchande de leurs villes respectives, à l'époque où l'éducation formative incluait des cours d'art. De plus, les deux artistes poursuivirent une formation professionnelle à Paris. Les deux ont peint en Grande Bretagne, en Bretagne et en Italie et elles ont toutes deux présenté et exposé leurs œuvres au Salon de Paris et aux sites reconnus de la Grande Bretagne. Les deux ramenèrent leurs œuvres au Canada pour des expositions; Jones à l'Académie royale des arts du Canada (pour laquelle nous utiliserons désormais l'abbréviation RCA; les initiales honorifiques qui désignent les artistes élus à l'académie) et Macpherson pour des expositions privées à St John's et à Halifax. Quoiqu'elles choisirent comme mentors des peintres différents des Salons académiques, leurs tableaux (par rapport aux touches et aux sujets) témoignent de l'attention que chacune accorda aux Impressionnistes hors-Salon.

Les deux artistes habitèrent l'Europe; toutefois, bon nombre de leurs tableaux étaient très estimés au Canada, souvent en montre lors des expositions de prêt artistique et accessible aux artistes débutants de Halifax et de St John's. L'exposition de Macpherson à St John's en 1899 fut la plus grande et la plus impressionnante installation de la ville jusqu'alors et pendant des décennies subséquentes. Ses tableaux furent empruntés et exposés à partir de 1884 et pendant une grande partie du XXe siècle. En 1963, le lieutenant-gouverneur de la province, l'Honorable Campbell Macpherson, qui était d'ailleurs le petit-neveu de l'artiste, légua une de ses œuvres au Musée des beaux-arts du Canada. Après son décès en 1973, de nombreux tableaux provenant de sa maison furent vendus aux enchères et cinq d'entre eux furent intégrés à la collection de la Memorial University of Newfoundland. La famille Jones appuya grandement la mise sur pied de la Victoria School of Art and Design (aujourd'hui NSCAD University) en 1887 et au début de son mandat comme lieutenant-gouverneur de la Nouvelle-Écosse, AG Jones travailla avec acharnement au projet d'établir une galerie d'art publique.

> Aujourd'hui, mon père s'amusait à accrocher des gravures anciennes qu'il a demandées au gouvernement de lui procurer de la succession de la famille Bulmer. Elles sont toutes dans la salle de bal dont les murs peints en rouge vif montrent bien le noir et blanc; on dirait l'endroit idéal pour y installer une galerie provinciale. (Traduction libre. Sauf avis contraire, toutes les traductions dans le texte sont le travail des traductrices.)

Il est donc probable qu'il ait ramené avec lui, à Government House, certains tableaux de sa fille, permettant ainsi aux visiteurs de les voir. Après le décès de la sœur de Jones, sept de ses tableaux furent ajoutés aux collections du Nova Scotia Museum of Fine Arts en 1933 et des Public Archives of Nova Scotia en 1952. Ils furent souvent en montre lors de diverses expositions. Malgré cette popularité, il existe peu de détails portant sur les carrières de Macpherson et Jones. Il est difficile d'identifier avec certitude la date de création de plusieurs de leurs œuvres, et la majorité de leurs œuvres d'exposition n'ont toujours pas été retrouvée. La pénurie de documents familiaux privés, un mode de vie discret, ainsi que le passage du temps ne permettent qu'une reconstruction spéculative de leur vie et de leur carrière, dont les détails ont été supprimés au cours de décennies d'oubli.

Née à Halifax le 8 avril 1855, Frances Maria Jones a peut-être reçu sa première leçon de peinture auprès de sa mère, Margaret Wiseman Stairs, qui suivit des cours d'art avec Mary R McKie au cours des années 1840, ou en étudiant avec l'une de ses gouvernantes qui arrivaient de l'Angleterre chaque année pour devenir tutrice de Jones, sa sœur Alice et diverses cousines des familles Stairs et Morrow. Les premiers paysages à l'aquarelle de Jones dont un seul est daté, sont tout au plus des exercices de composition qui suggèrent néanmoins une préoccupation sérieuse avec le métier d'artiste. Un carnet d'esquisses, qui fut sans doute un compagnon constant, comprend des scènes près de Bloomingdale, de Three-Mile House (sur le bassin de Bedford), de Cow Bay (situé près du port de Halifax, du côté de Dartmouth), ainsi que des Bermudes.

C'est grâce à leur père, Alfred Gilpin Jones, que les six enfants Jones acquirent l'amour des langues et la conscience des responsabilités civiques, des valeurs inculquées par les racines loyalistes de la famille. AG Jones s'est marié lorsqu'il devint partenaire d'affaires dans

family in 1861. Here he indulged his passion for horticulture, developing a renowned arboretum on his property with cedar, sycamore, larch, oak, lime, birch, Norwegian spruce, and mountain ash trees, as well as more delicate tropical trees in the forty-foot conservatory, or morning room, on the Arm side of the house.[6] Over the years his business interests expanded to include the fishery, insurance, and transportation. Family shipping connections permitted the Jones women to make regular trips to England to buy clothes and yardage, followed by two-week sessions with local dressmakers to produce dresses for each season.[7] After campaigning actively against Confederation since 1863, AG Jones reluctantly stood for election in September 1867 and went to Ottawa as an anti-Confederate, but it is unlikely that his family gave up the cosmopolitan comfort of Halifax to accompany him to the frontier town Queen Victoria had named as capital of the two Canadas ten years earlier, since it was still considered an unsuitable town for a lady.[8] Although Jones had lost his seat in the 1872 election, it was he who delivered papers about the Pacific Scandal to Lord Dufferin's yacht in August 1873. Recalling that "brilliant fortnight" of the vice-regal visit to Halifax years later, Alice Jones confessed that "my sister and I thought more about the many balls than we did of the political crisis absorbing our elders" and remembered that when she danced with Lord Dufferin "at the ball given by the local government in the Province Building...the little flowers on my dress caught his spurs and turned round and round his legs so that he must have thought me a very troublesome young person".[9]

The death of their mother in 1875, while AG Jones was once again a sitting member in Ottawa, may have provoked in the two Jones daughters serious consideration of their future lives and careers as artist and writer. Possibly Frances Jones now began private studies with Forshaw Day, later a founder-member of the RCA, who had advertised his art classes in Halifax at least since 1872.[10] By default, since no other professional artists were active in Halifax during the 1870s, Day has long been considered Jones's first professional teacher. The startling correspondence between a watercolour study of birch trees by Jones and Day's view of *Trees on the Northwest Arm* in the AGNS collection adds credence to this supposition since the two artists could well have set up their easels to the north and east of this particular knoll of trees, and painted their views together. Victorian mores would have prevented Jones from accompanying Day to public venues around the city without a chaperon, but the grounds of Bloomingdale offered a variety of sketching sites away from the public eye, and this introduction to *pleinairism* no doubt served her well when she reached Paris. (During his formative studies in 1863, Monet had likewise painted tree studies in the open air with Bazille, Renoir, and Sisley at Chailly in the Fontainebleau Forest.) She may have sent one of these watercolours to the art loan exhibition at the Masonic Hall in 1877.[11] AG Jones's remarriage in 1877 to Emma Susan Albro provided an impetus to continue their studies abroad since neither Frances nor Alice Jones held their step-mother in particular affection.[12] Knowing that Forshaw Day was considering an appointment as drawing professor at the Royal Military College,[13] the attraction of the 1878 Exposition Universelle in Paris may have sealed Frances Jones's commitment to European training. The prospect of a more temperate climate probably offered further enticement if she were already suffering from the arthritis that would prematurely terminate her career.[14] Arranging a joint itinerary would have eliminated the social necessity and expense of a travelling companion for the sisters when they began making long study trips to Europe, and their close relationship produced cross-over influences in their professional careers: Alice's travel writing reveals a concern for the visual, and Frances in later life published a volume of verse. Although the 1881 census still included the two sisters in the Jones household "at school", their father noted in an 1899 letter to Henry Morgan that Frances Jones had lived abroad for the last eighteen years. Her successful submission in 1881 to the RCA, the purchase of one of her paintings from the exhibition by the Marquis of Lorne, and her subsequent election as an Associate of the RCA mark the beginning of her professional career.[15]

The Macpherson family's original connection with art was both miraculous and catastrophic. The first Peter Macpherson arrived in Newfoundland in 1804 as a fish factor for a Glasgow firm, and soon established his own company in partnership with his former employer. On a trip to England about 1820 he had his portrait painted and shipped it home wrapped in a bale of goods for his store, but the ship foundered and sank off the Irish coast. Years later, when his son, the artist's father, was returning from a trip to England, his ship had reached The Narrows and been seen by watchers on shore when a sudden gale destroyed its masts and blew it back out to sea. The second Peter Macpherson's family in St John's mourned the loss of the young man and his fellow travellers. Prevailing westerlies, however, carried the wounded ship back across the Atlantic to Ireland where the crew landed to effect repairs. Visiting a local cottage, the younger Peter discovered the portrait of his father which had been salvaged from the bale of goods years before and purchased it from the Irish family. Weeks later both he and the portrait of his father made a miraculous return to St John's! In spite of Peter's objections, his sisters agreed to lend the portrait to an art-loan exhibition in the town in June 1846. When the Great Fire broke out, the women had to restrain him from rushing into the flaming building to rescue the portrait from the conflagration. The wall of bitter silence that surrounded the subject of the twice-lost portrait would continue at the home Peter later established at

l'échange avec les West Indies, en 1850, par l'entremise de William Kinnear. Puis, il fit construire le domaine Bloomingdale sur les côtes de l'anse Northwest Arm en 1861, pour sa famille grandissante. Il y donna libre cours à sa passion pour l'horticulture et développa un arboretum de renommée sur la propriété où poussaient cèdres, érables, mélèzes, chênes, tilleuls, bouleaux, sapins de Norvège, sorbier des oiseleurs, en plus des arbres tropicaux plus délicats abrités dans un conservatoire de quarante pieds, un petit salon qui donnait sur l'anse Northwest Arm[6]. Au cours des années, ses affaires devinrent prospères et s'y ajoutèrent les pêcheries, les assurances et le transport. Des liaisons maritimes facilitées par des amis de la famille permirent aux femmes Jones de voyager souvent vers l'Angleterre pour y acheter vêtements et tissus. Au retour, les métrages achetés furent transformés en robes pour chaque saison, dans des séances de coupe et de couture pouvant durer des semaines, en compagnie des couturières locales[7]. Suite à une campagne active depuis 1863 contre la Confédération, AG Jones se présenta à contrecœur aux élections de septembre 1867. Il siégea comme membre anti-confédéraliste, à Ottawa. Toutefois, il est peu probable que sa famille ait abandonné le confort cosmopolite de Halifax auquel elle était habituée pour l'accompagner à la ville d'Ottawa, ville pionnière désignée par la Reine Victoria dix ans avant comme la capitale des deux Canadas, mais que l'on considérait toujours comme étant une ville inconvenable pour les dames[8]. Quoique Jones perdit son siège durant les élections de 1872, ce fut lui qui délivra les documents exposant le scandale du Pacifique à bord du yacht de Lord Dufferin en août 1873. Plus tard, en se souvenant de cette « quinzaine merveilleuse » que fut la visite vice royale à Halifax, Alice Jones avoua que « ma sœur et moi pensions davantage aux nombreux bals qu'à la crise politique qui absorbait nos aînés », et elle se souvint que lorsqu'elle dansa avec Lord Dufferin « au bal donné par le gouvernement local dans le Province Building... les petites fleurs de ma robe s'accrochèrent à ses éperons puis s'entortillèrent autour de ses jambes et il dut penser que j'étais une jeune personne gênante[9] ».

Lorsque AG Jones était encore membre siégeant à Ottawa, en 1875, le décès de la mère des deux jeunes femmes a sans doute provoqué chez elles des réflexions sérieuses au sujet de leur vie et de leurs carrières respectives de peintre et d'écrivaine. Il est possible que Frances Jones ait entrepris des études privées avec Forshaw Day, qui devint plus tard membre fondateur de la RCA, et qui avait annoncé ses cours d'art à Halifax depuis 1872[10]. À défaut d'autres artistes professionnels actifs à Halifax pendant les années 1870, on suppose que Day fut le premier enseignant professionnel de Jones. Le lien étonnant entre l'étude des bouleaux en aquarelle de Jones et la vue de *Trees on the Northwest Arm*, de Day, dans la collection AGNS, appuie cette supposition. Les deux artistes auraient pu monter leur chevalet au nord et à l'est de cette colline d'arbres pour peindre côte à côte leurs paysages. Les pratiques victoriennes auraient empêché Jones d'accompagner Day sans chaperon aux événements publics de la ville, mais les terres de Bloomingdale offraient, loin des yeux du public, des sites variés pour le dessin et cette introduction au pleinairisme lui fut sans doute très utile lorsqu'elle se rendit à Paris. (Pendant ses années de formation, Monet avait également peint des études d'arbres en plein air avec Bazille, Renoir, et Sisley à Chailly, dans la forêt de Fontainebleau, en 1863.) Jones aurait pu expédier une aquarelle à l'exposition de prêt artistique au Masonic Hall en 1877[11]. En 1877, le mariage de AG Jones à Emma Susan Albro, en deuxième noces, aurait servi de coup de pouce aux sœurs, les encourageant de poursuivre leurs études à l'étranger. Ni Frances, ni Alice Jones n'estimait particulièrement leur belle-mère[12]. Forshaw Day prévoyait enseigner le dessin au Collège militaire royal du Canada[13], et ce fait, ainsi que l'attrait de l'Exposition Universelle de Paris de 1878, aurait pu confirmer l'engagement de Frances Jones, qui décida de poursuivre une formation européenne. En plus, le climat plus tempéré plaisait à Jones qui souffrait d'arthrite, condition qui termina prématurément sa carrière[14]. En organisant conjointement leurs itinéraires, les deux sœurs éliminèrent le besoin d'une compagne de voyage quand elles entreprirent leur long voyage vers l'Europe, et leur amitié créa aussi des dédoublements dans leurs carrières professionnelles: les écrits de voyage d'Alice démontrent une préoccupation avec le visuel; Frances publia un volume de poésie plus tard dans sa vie. Malgré le fait que le recensement de 1881 énuméra les deux sœurs comme membres de la maisonnée « aux études », leur père confia à Henry Morgan dans une lettre écrite en 1899 que Frances Jones habitait à l'étranger depuis dix-huit ans. Au cours de cette même année, l'accueil favorable de la soumission de Frances à la RCA en 1881, l'achat d'un de ses tableaux pour l'exposition du Marquis de Lorne, et son élection ultérieure à titre d'Associée de la RCA, marquent le début de sa carrière professionnelle[15].

Le lien initial avec l'art pour la famille Macpherson fut autant miraculeux que catastrophique. Le premier Peter Macpherson arriva à Terre-Neuve en 1804 comme l'agent de poisson d'une firme de Glasgow et il y établit rapidement sa propre entreprise, en partenariat avec son patron antérieur. En voyage vers l'Angleterre en 1820, il fit peindre son portrait qu'il expédia à son domicile, emballé avec d'autres biens destinés à son magasin, mais le navire s'échoua et coula près des côtes irlandaises. Quelques années plus tard, son fils, le père de l'artiste, revenait de l'Angleterre quand disparut leur navire qui avait pourtant été aperçu près de « The Narrows ». Un vent soudain fracassa les mats et repoussa le navire vers la haute mer à St-John's. La famille Macpherson fit le deuil du jeune Peter et de ses compagnons de voyage. Cependant, des vents dominants de l'ouest avaient transporté le navire blessé à travers l'Océan Atlantique jusqu'en Irlande, où l'équipage atterrit et effectua les réparations nécessaires. Lors d'une visite à un chalet de la région, le jeune Peter découvrit le portrait de son père, réchappé et acheté par la famille irlandaise. Quelques semaines plus tard, Peter et le portrait de son père firent un retour miraculeux à St-John's. En dépit des objections de Peter, ses sœurs prêtèrent le portrait pour une l'exposition de prêt artistique de la ville en juin 1846. Lorsque l'incendie historique éclata, les femmes empêchèrent Peter d'entrer dans l'édifice en flammes pour secourir le portrait. Le mur de silence amer qui entoura le sujet du portrait deux fois perdu persista dans la maison de Peter, qui s'établit plus tard à Lazybank, devenue Pleasant

Lazybank, now Pleasant Street, on the western outskirts of the town.[16] During hot summer days, his family retreated to higher and cooler ground at the Spry house on Mundys Pond. Later his widow moved to Queen's Road in the fashionable upper town;[17] in 1891, when St John's was expanding rapidly, Campbell Macpherson bought the house from the Sprys as a home for his growing family. In the 1920s, his son Harold bought the Westerland estate where his breeding efforts are credited with saving the Newfoundland dog from extinction.

Margaret Campbell Macpherson was only eight years old when her father, the younger Peter Macpherson, died suddenly in 1868. Her older brother Campbell, the first Newfoundlander to matriculate from London University, arrived home for the summer to be met by a delegation of Methodist elders with the alarming news that he was now head of the family firm. Under his management the family business prospered and amalgamated with Job Brothers in 1895 to create the Royal Stores, the largest general merchandise store in St John's. Without bitterness over the sacrifice of his own dreams, Campbell Macpherson supported his sister's choice of an artistic career throughout his life and allocated a proportion of company shares to her. Only four of Susannah Euphemia Campbell and Peter Macpherson's eight children survived to adulthood, but coping with a houseful of small children no doubt encouraged Susannah to send her older daughter first to the Wesleyan Academy in St John's, where she may have received some initial art training from the new assistant master John W Nichols, and later to a school in Edinburgh. There, she lived with her mother's sister Barbara MacCorquodale Campbell Young on Mansionhouse Road in the Grange region south of The Meadows. No details of her early training in Edinburgh have emerged. She may have attended classes at the Trustees Academy School of Art, located in the Royal Institution building on the Mound, which had adopted the South Kensington system in 1858. Only a small portrait of her mother survives from this period, done perhaps on her visit home after Campbell's marriage in 1878. The family's general acceptance of her career choice, and the artist's early preference for working *en plein air*, can be inferred from a passing reference noted by her sister Lucy in a letter to her future husband, George Bond, "We had some splendid days in the country last week but Maggie hasn't done very much painting yet because the wind has been too cold; still she has a couple of pretty little things done just above Monday's Pond".[18] Macpherson completed her basic training at Neuchâtel, Switzerland, where the dark earth-tone pallette of an early painting recommends previous study with an academically trained artist in Edinburgh. Here she perfected her command of the French language and studied painting with Auguste-Henri Berthoud, under whose tutelage she gave up dark brown shadows in favour of a lighter pallette.[19] A close friend of Eugene Boudin and Jean-Baptiste-Camille Corot, with whom he frequently painted, Berthoud had settled in Neuchâtel in 1874. As late as 1920, Macpherson's *Summer on Lake Geneva* still recalls the influence of Corot she had absorbed from Berthoud. With the acceptance of *Mouth of the Areuse*[20] at the Dudley Gallery in 1884, she announced her professional stature to the world.

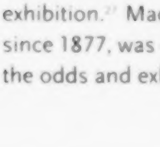
Street, sur les périphéries à l'ouest de la ville. Pendant les chaleurs estivales, la famille se retira dans les régions plus fraîches et plus hautes de la maison Spry à Mundy Pond. Plus tard, sa veuve déménagea à Queen's Road, un secteur chic de la ville. Ensuite, en 1891, lorsque St John's se développait rapidement, Campbell Macpherson acheta la maison des Sprys pour accommoder sa famille grandissante. Au cours des années 1920, son fils Harold acheta le domaine Westerland où ses efforts d'élevage ont empêché l'extinction de la race des chiens de Terre-Neuve.

Margaret Campbell Macpherson était âgée de 8 ans seulement lorsque son père, le plus jeune Peter Macpherson, mourut subitement en 1868. Lorsque Campbell, son frère aîné, le premier Terre-neuvien diplômé de la London University fit son retour à la maison pour l'été, il fut accueilli par une délégation d'anciens de l'église méthodiste lui annonçant la nouvelle déroutante qu'il était désormais le chef de l'entreprise familiale. Sous sa gérance, l'entreprise prospéra et s'amalgama avec Job Brothers en 1895 pour devenir Royal Stores, la plus grande firme de marchandise générale de St-John's. Campbell Macpherson était sans amertume d'avoir sacrifié ses rêves personnels et il appuya tout au long de sa vie le choix de carrière artistique de sa sœur, lui accordant une portion des parts de la compagnie. Seuls quatre des huit enfants de Susannah Euphemia Campbell et de Peter Macpherson se rendirent à l'âge adulte. Tout de même, l'intensité de la vie au foyer avec de jeunes enfants encouragea peut-être Susannah à envoyer sa fille aînée étudier à la Wesleyan Academy de St-John's, où elle reçut une formation élémentaire en arts visuels auprès du professeur adjoint, John W Nichols. Plus tard, elle étudia à Édimbourg où elle habitait chez sa tante maternelle, Barbara MacCorquodale Campbell Young, dans le Mansionhouse Road, située dans la région de Grange, au sud de « The Meadows ». Aucun détail au sujet de sa formation à Édimbourg n'est disponible. Elle a peut-être étudié à la Trustees Academy School of Art, qui se trouvait dans l'édifice de la Royal Institution sur le Mound et adopta le système de South Kensington en 1858. Un seul petit portait de sa mère survécut à cette période, réalisé sans doute pendant une visite familiale suite au mariage de Campbell, en 1878. Sa sœur Lucy indiqua dans une lettre à son futur époux, George Bond, « Nous avons eu des jours splendides en campagne la semaine dernière mais Maggie n'a pas peint beaucoup en raison du vent trop froid; néanmoins, elle a réussi quelques jolies petites choses faites juste au-dessus de Monday's Pond ». On peut en déduire que la famille accepta le choix de carrière de l'artiste, ainsi que sa préférence pour le travail en plein air. Macpherson compléta sa formation initiale à Neuchâtel, en Suisse, où la palette de couleurs sombres utilisée dans un de ses premiers tableaux dénote qu'elle avait fait des études antérieures auprès d'un artiste formé à Édimbourg. En Suisse, elle perfectionna ses compétences en français, étudia la peinture auprès de Auguste-Henri Berthoud, et sous son tutorat, elle délaissa les nuances de brun foncé en faveur d'une palette aux couleurs plus légères. Ami intime de Eugène Boudin et de Jean-Baptiste-Camille Corot avec qui il peignait souvent, Berthoud s'établit à Neuchâtel en 1874. Le tableau *Summer on Lake Geneva*, de Macpherson, peint aussi tard qu'en 1920, rappelle encore l'influence de Corot qu'elle avait retenue de Berthoud. Lorsque la Dudley Gallery accepta l'œuvre *Mouth of the Areuse*, en 1884, MacPherson annonça son statut de professionnel au monde entier.

Choosing a Path

Even as the Great Exhibition of 1851 had focussed the attention of British North Americans and the world on London, the Expositions Universelles of 1867, 1878, and 1889 brought Canadians and the world to Paris, a Paris recently transformed into a beautiful and habitable city by Baron Haussman. Paris and art became synonymous; for the remainder of the century, hundreds of aspiring artists from all over the world, and especially the United States, went to Paris each year to study. To the relatively few art students in the new Dominion of Canada, isolated by geography, the Atlantic was a barrier: they were attracted first to American art schools and slowly followed their American colleagues abroad. For Jones and Macpherson, in Nova Scotia and Newfoundland, land travel presented obstacles; the Atlantic was the obvious pathway to the world and the lure of European studios was irresistible. Until 1897, no women were admitted to the official École des Beaux-arts in Paris, but private ateliers welcomed female pupils – usually for a higher fee than that charged the men. Among Parisian masters who accepted female pupils (generally for a 100F monthly fee) were Carolus-Duran, Tony Robert Fleury, Jules Lefebvre, Gustave Courtois, and Édouard Krug. James McNeill Whistler also accepted female students in the 1890s.[21] Traditionally, instruction at these ateliers, as at the École, involved elementary drawing from engravings or plaster casts, composition through sketches and copying, and then drawing from the live model; not till figure drawing had been mastered was the pupil allowed to employ paints.[22] The Académie Julian offered courses in illustration and graphic arts so that students could subsidise their training by selling topical pictures to the illustrated magazines. Frances Jones took advantage of this strategy, but it is not known yet if Macpherson did illustration work. Pupils worked at the ateliers through the fall, winter, and spring, but abandoned Paris for other venues recommended by their friends or instructors during the summer months. Once trained, participation in the annual Paris Salon was as critical for North Americans as for French students, since acceptance meant professional legitimation. "Acceptance", writes Lois Fink, "was a rite of passage for the young middle class painter, male or female, and conversely, rejection carried the devastating implications of professional and personal incompetence. Paris became the testing ground for the ardent neophyte and would-be professional."[23]

The major sub-plot of Alice Jones's *Gabriel Praed's Castle*, a novel about the Parisian art world, involves the frustrated efforts of the young American painter, Rupert Thorpe, to win a coveted white acceptance slip from the Salon jury.[24] To be hung in the Salon was to be seen: 343,874 visitors came to the Salon of 1882; in spite of problems arising from the new administrative structure of the Salon, 298,497 came in 1883, and 289,293 in 1884.[25] For this reason alone, artists like Édouard Manet and Jones's master, Augustin Feyen-Perrin, who was among the founders in 1873 of the *Société anonyme coopérative des artistes-peintres, sculpteurs, etc.*[26] (the group that organized the eight Impressionist exhibitions in Paris between 1874 and 1886), never exhibited with the Impressionists but continued to submit works to the Salon. Continuing dissatisfaction with the *Société des artistes français*, who administered the annual Salon at the Champs-Elysées, led to the establishment of a second, more adventurous, Salon in 1890 at the Champ-de-Mars under the auspices of the *Société nationale des Beaux-arts*. Although more risk-taking generally, the SNBA was a more difficult venue for women artists: at the SAF paintings by women artists accepted by the Selection Committee normally represented between ten and fifteen percent of the total, but at the SNBA they formed only five to ten percent of each exhibition.[27] Macpherson's teacher in Paris, Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, who had exhibited with the SAF since 1877, was one of the founding members of the SNBA in 1890, and for most of her career Macpherson challenged the odds and exhibited at this venue.

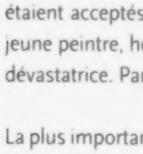


Frances Jones's RCA paintings in 1881 represented Italian subjects, but at that time Italian models were as easily obtained in Paris as in Italy. In his letter to Henry Morgan, AG Jones noted, without further details, that his daughter had studied art in Italy and France.[28] Although Alice Jones acquired proficiency in both Italian and French, Frances never learned to speak Italian,[29] so her studies in Italy may have been sporadic and of short duration. When Alice Jones described Venice as a "cheap place where artists gather" in *Gabriel Praed's Castle*,[30] she may have been recalling time spent there with her sister during a summer exodus from Paris. Jones's over-painting of some canvases reinforces the suggestion that economy was a concern, in spite of the modest fortune enjoyed by AG Jones.[31] Details of how she negotiated her training and how many years she devoted to it remain largely notional, but certainly between

Le choix du sentier

De même que la Grande Exposition de 1851 avait attiré l'attention des Américains du Nord britanniques et du monde sur Londres, les Expositions Universelles de 1867, 1878, et 1889 ont mené les Canadiens et le monde à Paris, un Paris récemment métamorphosé en une belle ville habitable par le Baron Haussman. Paris et art sont devenus synonymes; pour le reste du siècle, des centaines d'artistes en devenir de partout au monde, et spécialement des États-Unis, se rendaient à Paris chaque année pour étudier. Pour les quelques rares étudiants en art du nouveau Dominion du Canada, isolés par la géographie, l'Atlantique était une barrière. Ils ont d'abord été attirés par les écoles d'art américain, puis ont lentement suivi leurs collègues américains à l'étranger. Pour Jones et Macpherson, de la Nouvelle-Écosse et de Terre-Neuve, les déplacements terrestres présentaient des obstacles. L'Atlantique était la solution évidente pour rejoindre le monde et les charmes des studios européens devenaient irrésistibles. Jusqu'en 1897, aucune femme n'avait été admise à l'École officielle des Beaux-arts de Paris; toutefois, les ateliers privés acceptaient des étudiantes mais habituellement il leur en coûtait plus cher que pour les hommes. Parmi les maîtres parisiens qui acceptaient des étudiantes (normalement pour 100F par mois), on retrouvait Carolus-Duran, Tony Robert Fleury, Jules Lefebvre, Gustave Courtois et Édouard Krug. James McNeill Whistler a aussi accepté des étudiantes dans les années 1890[21]. Traditionnellement, la formation à ces ateliers, tout comme à l'École, incluait le dessin élémentaire à partir de gravures ou de moules en plâtre, la composition par les croquis et la copie, et puis le dessin à partir d'un modèle vivant; on ne permettait à l'étudiant d'utiliser la peinture que lorsqu'il avait maîtrisé le dessin figuratif[22]. L'Académie Julian offraient des cours en illustration et en art graphique afin que les étudiants puissent payer leurs cours en vendant des illustrations dépeignant l'actualité, aux magazines illustrées. Frances Jones profita de cette stratégie, mais on ne sait toujours pas si Macpherson fit du travail d'illustration. Les étudiants travaillaient dans les ateliers l'automne, l'hiver et le printemps, mais abandonnaient Paris pour des destinations recommandées par leurs amis ou leurs instructeurs durant les mois d'été. Une fois formés, la participation annuelle au Salon de Paris était tout aussi cruciale pour les étudiants de l'Amérique du Nord que pour les étudiants français, puisque s'ils étaient acceptés, ils obtenaient une légitimation professionnelle. « L'acceptation », écrit Lois Fink, « était un rite de passage pour le jeune peintre, homme ou femme, de classe moyenne, par contre, le rejet impliquait une incompétence professionnelle et personnelle dévastatrice. Paris devint le banc d'essai du fougueux néophyte que de l'aspirant professionnel[23] ».

La plus importante intrigue secondaire du roman d'Alice Jones intitulé *Gabriel Praed's Castle*, s'articule autour du monde parisien de l'art et raconte les vains efforts d'un jeune peintre américain, Rupert Thorpe, pour gagner le convoité billet blanc d'acceptation du jury du Salon[24]. Voir ses œuvres exposées au Salon voulait dire être vu : 343 874 personnes visitèrent le Salon de 1882; en dépit des problèmes causés par la nouvelle structure administrative du Salon, 298 497 y assistèrent en 1883 et 289 293 en 1884[25]. Pour cette unique raison, des artistes comme Édouard Manet et le maître de Jones, Augustin Feyen-Perrin, qui était un des membres fondateurs en 1873 de la *Société anonyme coopérative des artistes-peintres, sculpteurs, etc.*,[26] le groupe qui a organisé les huit expositions des impressionnistes à Paris entre 1874 et 1886, n'exposèrent jamais leurs œuvres avec les impressionnistes mais préférèrent continuer à les proposer au Salon. Un mécontentement persistant vis à vis la Société des artistes français, qui administrait le Salon annuel aux Champs-Élysées, a mené à l'organisation d'un second, et plus audacieux, Salon en 1890 au Champ-de-Mars sous les auspices de la Société nationale des Beaux-Arts. Bien que généralement plus ouverte aux risques, la SNBA était un environnement plus difficile pour les femmes artistes : à la SAF les tableaux peints par des femmes acceptées par le Comité de sélection représentaient normalement entre dix et quinze pourcent du total, mais à la SNBA ils composaient seulement cinq à dix pourcent de chaque exposition[27]. Le professeur de Macpherson à Paris, Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, qui exposait à la SAF depuis 1877, était un des membres fondateurs de la SNBA en 1890, et durant la plus grande partie de sa carrière, Macpherson défia la chance et exposa à cet endroit.



Les tableaux de la RCA de Frances Jones, de 1881, représentaient des sujets italiens mais à cette époque, on pouvait embaucher des modèles italiens aussi facilement à Paris qu'en Italie. Dans sa lettre à Henry Morgan, AG Jones a noté, sans aucuns autres détails, que sa fille avait étudié l'art en Italie et en France[28]. Bien qu'Alice Jones ait acquis une aisance en italien et en français, Frances n'a jamais appris à parler italien[29], ce qui indique que ses études en Italie ne durent être que sporadiques et de courte durée. Quand Alice Jones décrivait Venise comme un « endroit bon marché où se rassemblent les artistes » dans *Gabriel Praed's Castle*[30], elle devait se rappeler du temps qu'elle y avait passé avec sa sœur lors d'un voyage estival pour fuir Paris. Son habitude de peindre par-dessus quelques-unes des toiles suggère fortement qu'il y avait des problèmes d'argent, en dépit de la modeste fortune dont AG Jones jouissait[31]. Les détails de la façon dont Jones négocia sa formation ainsi que sa durée demeurent à toutes fins utiles incertains, mais il est sûr qu'entre ses premières incursions européennes

her first European forays in the late 1870s and her triumphal appearance at the 1881 exhibition, she had acquired technical skill and a facility for portraying the human figure.[32] *An Italian Girl* was hung prominently on the first screen with two paintings by well-established Canadian artists, *November Day in Ontario* by T Mower Martin and *The Newsboy* by Robert Harris.[33] Not only did the Marquis of Lorne show "his appreciation of this really clever production by its purchase,...the picture was so much admired by the members of the Academy (as well as the general public), as to cause them to consider the desirability of electing this talented young lady an associate member of their body."[34] Her father noted simply that "She was for many years in one of the best-known studios in Paris",[35] and Salon entries record her connection to the studio of Édouard Krug and Augustin Feyen-Perrin. Although the protagonist in *Gabriel Praed's Castle* has his studio on the rue d'Assas near the École des Beaux-arts on the *rive gauche*, Jones is recorded at 29, rue des Batignolles in 1883 and 1, boulevard de Clichy near Montmartre in 1884, both on the *rive droite*, near the Académie Édouard Krug. The simple, practical, north-lighted corner studio at 1, boulevard de Clichy occupied the top two floors of a four-storey building and overlooked the Place Pigalle, the site of the Café de la Nouvelle-Athènes, a gathering locus for writers and painters in Manet's circle. Mary Cassatt's studio was nearby at 6, boulevard de Clichy.[36] Jones had shared the Batignolles address with Margaret Bernadine Hall with whom she later painted at the artists' colony at Shere in Surrey.

Krug's partner at the school was François-Nicolas-Augustin Feyen-Perrin, who was named a Chevalier of the Légion d'honneur in 1878.[37] Before choosing this atelier, Jones may have read Pierre Véron's *Les coulisses artistiques*,[38] in which the author devotes a chapter to Feyen-Perrin's new studio at 11, Boulevard de Clichy:

> Feyen-Perrin is indeed the progenitor of his paintings; his children look like their father. The compelling charm of his paintings is, first and foremost, their vague melancholy, the sensibility discovered without really having been sought, the accent that penetrates; it's... a fraternal alliance of painting and poetry.

The Jones sisters may have found this alliance of painting and poetry as attractive a prospect as the freedom Paris could offer from the many restrictions determined by family and social background at home, and the resemblance of the artist to Leonardo no doubt added to his appeal.[39] Gabriel Weisberg notes that Feyen-Perrin "fluctuated between several styles...his best work indicates a Realism influenced by the advent of Photography. Combining a sense of poetry with visual images, the painter's late work suggests a continuing relationship with Jules Breton, who often similarly combined literary associations and visual metaphors."[40] The contemporary critic Armand Silvestre observed in 1877 that "M. Breton is a landscape painter who also paints figures; M. Feyen-Perrin is a figure painter who paints landscapes of unquestionably superior quality".[41] On a lower storey, the building also housed Sarah Bernhardt's studio (and thirty years later, that of Picasso), and the two red-haired artists, the Nova Scotian and the French, must have passed frequently on the staircase. "Climb up, keep climbing up!" wrote Véron; how much is Jones's later poem, "The Climber", allegory, and how much recollection of steps that seemed never-ending to arthritic joints:

> Unto what end have I climbed painfully the long steep road?
> Stumbling so often to despairing halt,
> Mist-dazzled and at fault
> To find the path; at prick of the old goad
> Once more to raise, to shoulder the old load,
> And saying, 'This once more,' between set teeth...

Feyen-Perrin could have recommended summer seasons in Brittany since he had discovered that region himself in 1863,[42] although after 1867 his visits were mainly to Cancale on the north coast and the Jones allegiance was to Finistère on the west. An obvious reference in *Gabriel Praed's Castle* to the American artist Robert Wylie's last painting, *The Dying Chouan*, suggests that they arrived in Pont-Aven while talk of the painting and Wylie's death in February 1877 was still current, which recommends the summer of 1878 or 1879. While in Pont-Aven the Joneses acquired paintings by the Americans Frank Penfold and Alexander Harrison, the British painter Alfred Conquest, and the Dutch painter, Herman van den Anker.[43] Penfold had returned to Pont-Aven in 1879 after an earlier sojourn there; the two Harrison brothers, Alexander and Birge, arrived in 1880; Conquest lived year-round in the town for about four years and was already showing Pont-Aven subjects at Suffolk Street by 1880; Anker, whom some consider the first artist to have discovered Pont-Aven in the early 1860s, died there in 1883. Jones's studio at Pont-Aven, similar to those occupied by Anker and Penfold, may have been at the Manoir de Lezaven, where Gauguin later kept a studio.

At some point they must have remained through the winter, since Alice later recalled, "Today is All Soul's Day, and tonight the Breton fires will be piled up to warm the dead, the table set to feed them. I remember the hush that fell in the village after the curfew bell, and how loud the river used to sound." With reference to winter elsewhere in her Government

à la fin des années 1870 et sa triomphale apparition à l'exposition de 1881, elle avait acquis une compétence technique et une aisance pour le dessin figuratif[12]. *An Italian Girl* fut accroché bien en vue sur le premier écran avec deux tableaux d'artistes canadiens bien connus, *November Day in Ontario*, de T Mower Martin et *The Newsboy*, de Robert Harris[13]. Il n'y a pas seulement le fait que le Marquis de Lorne a fait montre de « son appréciation pour cette très intelligente production en l'achetant, (...) il faut aussi souligner que le tableau fut tellement admiré par les membres de l'Académie (ainsi que du public en général) qu'il poussa à considérer la possibilité d'élire cette talentueuse jeune dame comme membre associée de leur société[14] ». Son père a simplement souligné qu'elle « était pendant plusieurs années dans un des studios les plus connus de Paris[15] », et les entrées au Salon attestent ses liens avec les studios d'Édouard Krug et d' Augustin Feyen-Perrin. Bien que le protagoniste dans *Gabriel Praed's Castle* ait son studio, rue d'Assas près de l' École des Beaux-arts sur la rive gauche, Jones est enregistrée au 29, rue des Batignolles en 1883 et au 1, boulevard de Clichy près de Montmartre en 1884, tous deux sur la rive droite, près de l'Académie Édouard Krug. Le studio en coin simple et pratique, éclairé par la lumière du nord se trouvait au 1, boulevard de Clichy, occupait les deux derniers étages d'un immeuble de quatre étages et avait une vue sur la Place Pigalle, le site du Café de la Nouvelle-Athènes, lieu de rencontre pour les écrivains et peintres du cercle de Manet. Le studio de Mary Cassatt était tout près, au 6, boulevard de Clichy[16]. Jones avait partagé l'adresse des Batignolles avec Margaret Bernadine Hall avec qui elle a peint plus tard à la colonie des artistes de Shere dans le Surrey.

Le partenaire de Krug à l'école était François-Nicolas-Augustin Feyen-Perrin, qui fut nommé Chevalier de la Légion d'honneur en 1878[17]. Avant de choisir cet atelier, Jones a dû lire *Les coulisses artistiques*[18] de Pierre Véron, où l'auteur consacre tout un chapitre au nouveau studio de Feyen-Perrin au 11, boulevard de Clichy:

> Feyen-Perrin est bien en effet la personnage de sa peinture. Ses enfants ressemblent à leur père. Le charme saisissant de ses tableaux, c'est par-dessus tout la vague mélancolie, le sentiment trouvé sans être cherché, l'accent qui pénètre; c'est... l'alliance fraternelle de la peinture et de la poésie.

Les sœurs Jones ont dû trouver cette symbiose de la peinture et de la poésie aussi invitante que la liberté que Paris pouvait offrir à l'opposé de toutes les restrictions déterminées par la famille et le milieu social à Halifax, et le fait que l'artiste ressemblait à Leonardo ne nuisait certainement pas à son attrait[19]. Gabriel Weisberg remarque que Feyen-Perrin « fluctuait entre plusieurs styles...son meilleur travail dénote une influence du réalisme provoqué par la photographie. En combinant la poésie à l'image visuelle, les derniers travaux du peintre suggèrent une collaboration avec Jules Breton, qui, de la même façon, combinent souvent les associations littéraires aux métaphores visuelles[20] ». Le critique contemporain Armand Silvestre fait observer en 1877 que « M Breton est un peintre de paysage qui fait de la figure; M Feyen-Perrin est un peintre de figure qui fait du paysage avec une incontestable supériorité[21] ». À un étage plus bas, l'immeuble logeait aussi le studio de Sarah Bernhardt (trente ans plus tard, celui de Picasso), et les deux artistes rousses, celle de Nouvelle-Écosse et celle de la France, ont dû fréquemment se croiser dans les escaliers. « Grimpons encore, grimpons toujours! » écrivit Véron; jusqu'à quel point alors le poème de Jones, « The Climber », est-il une allégorie, et un dur rappel que toutes ces marches semblaient ne plus finir pour des articulations pleines d'arthrite :

> Dans quel but ai-je gravi douloureusement la longue route ardue?
> Titubant souvent jusqu'à une immobilité désespérante,
> Obnubilée et incapable
> De discerner le chemin; sous l'élancement de la douleur
> Pour soulever et se charger une fois de plus de l'ancien fardeau,
> Tout en disant, 'Encore une fois,' en serrant les dents...

Feyen-Perrin aurait pu suggérer des saisons estivales en Bretagne puisqu'il avait lui-même découvert cette région en 1863[22], bien qu'après 1867 il réservât essentiellement ses visites à Cancale sur la côte nord et les Jones étaient plutôt fidèles au Finistère à l'Ouest. Il y a une référence évidente dans *Gabriel Praed's Castle* au dernier tableau de l'artiste américain Robert Wylie, *The Dying Chouan*, suggérant qu'ils arrivent à Pont-Aven au moment où les conversations au sujet du tableau et de la mort de Wylie en février 1877 allaient bon train, ce qui suggère l'été de 1878 ou 1879. À Pont-Aven, les Jones acquirent des tableaux des Américains Frank Penfold et Alexander Harrison, du Britannique Alfred Conquest et du Néerlandais Herman van den Anker[23]. Penfold retourna à Pont-Aven en 1879 après y avoir séjourné auparavant; les deux frères Harrison, Alexander et Birge, sont arrivés en 1880; Conquest a vécu toute l'année, pendant à peu près quatre ans dans la ville et dès 1880, il exposait déjà des sujets de Pont-Aven à Suffolk Street. Anker, qui selon certains, fut le premier artiste à avoir découvert Pont-Aven au début des années 1860, y mourut en 1883. Le studio de Jones à Pont-Aven, similaire à ceux occupés par Anker et Penfold, aurait pu être au Manoir de Lezaven, où plus tard Gauguin eut un studio.

Au moins une fois, ils durent y passer tout l'hiver, comme Alice le rappela plus tard « Aujourd'hui c'est la Toussaint, la fête des morts, et ce soir les feux Bretons seront allumés pour réchauffer les morts, la table mise pour les nourrir. Je me rappelle le silence qui recouvrait le village après la cloche du couvre-feu, et le grondement de la rivière. » Relativement à l'hiver ailleurs, elle s'est remémorée dans son journal de la Government House que « les hommes, les femmes et les enfants dormaient dans des couchettes autour de la chambre

House diary, she remembered "men women and children sleeping in bunks around the room as they do to this day in Brittany where all our servants in the hotel slept in the same room with dozens of empty ones around...." On another day, she recalled with longing "the rocky heather of dear old Finistère. Oh dear! The gorse must be beginning to shine in the hills now, and I am sure that if I were out in the chestnut woods there are some sunny corners I know of where I could find the first primroses."[44] Jones would have known Paul Peel, who worked at Pont-Aven during the summer of 1881 and at both Pont-Aven and Concarneau the following summer. They both sent Breton spinner subjects to the RCA in 1882.[45] She probably met Elizabeth Armstrong, who married Stanhope Forbes in 1889, when she and her mother visited Pont-Aven in 1882. Curiously, both Jones and Armstrong demonstrate an early sympathy for Impressionist practice which they disavow in favour of a more highly finished style after their respective marriages to English artists. During an RCA mission to Europe with Lucius O'Brien in summer 1883, Forshaw Day reconnected with Eugène Hamel and with Frances Jones before she left for Cape Finistère. He assured Haligonians that she would "doubtless have some works at the annual exhibition of the Salon" and noted generally that "many Canadian artists are doing well in Paris and speak of remaining there, where good prices for their works can be obtained."[46] Day also commented that "the 'impressionist' school is being very generally condemned at Paris, and much of the work which has been done in late years is not of great account. Many of the pictures are hard in colouring though perfect in drawing." Day's attitude towards Impressionism echoed that of an English reviewer of at the Dowdeswell Gallery Impressionist exhibition in 1883, who dismissed "MM Manet, Monet, Sisley, Brown, and Renoir" as "the Cheap-Jacks of art", noting that "there is plenty of cleverness, a good deal of impertinence, and as much vulgarity of sentiment, ambition, and technique as can well be put on canvas" and that Impressionism "is not, of course, to be taken seriously."[47] That Frances Jones did take their work seriously and visited the Impressionist exhibitions in 1879, 1880, 1881, and 1882 is readily evident in her paintings. Other Canadian painters studying in France at that time probably agreed with Day's assessment of Impressionism: the present loyalties of James Macdonald Barnsley, William Blair Bruce, Wyatt Eaton, Allan Edson, and Robert Harris lay with the Barbizon School; John WL Forster, Ida Joy, Frances Richards, and Edwin Russell were primarily portrait painters; and both Hamel and Charles Huot were financed by the Church and thus largely limited to religious subjects. His RCA diploma picture in 1886, *Returning From the Well*, suggests that Jones may have found a sympathetic colleague in Percy Woodcock, but no connection between them is known.[48]

Possibly Feyen-Perrin and Krug also recommended visits to the picture academies of Venice and Florence to supplement the old-master experience offered by the Louvre. The Accademia di Venezia became independent of its famous gallery in 1882 but continued to share the same premises in the renovated church of La Carità. Jones may have met a fellow art student with an important future connection to Halifax in Venice: Henry Mortikar Rosenberg, who would serve as principal of the Victorian School of Art and Design between 1898 and 1910, had studied at the Royal Academy in Munich before going to Venice with Frank Duveneck for two years in 1879. With the rest of the "Duveneck boys", he stayed at the Casa Jankowitz on the Riva San Biagio in Castello, where James McNeil Whistler often came to sketch and use Otto Bacher's etching press. Whistler asked to be remembered to Rosenberg in March 1881.[49] Shortly thereafter, Rosenberg may have made a visit to the Joneses in Halifax,[50] and returned for a second visit the following autumn when he included a drawing of the Poor House fire on 7 November 1882 in his sketchbook.[51] Both he and Jones painted similar genre scenes that year of children in a woodland setting. Between 1883 and 1885 Rosenberg worked in Pont-Aven as well.[52] His 1886 Salon painting, *Consolation, Church of St Fiac, Brittany*, depicted five old peasant women on a bench in the church awaiting the arrival of the priest.[53] Rosenberg's watercolour study of a Breton girl's head, inscribed "To Miss Jones", was included in the 1894 art-loan exhibition in Halifax.

In either London or Paris, or possibly in Pont-Aven, Jones met another art student who would be important in her own life: Hamlet Bannerman, whom she married in Halifax on 28 September 1886,[54] had begun exhibiting professionally in 1879, at the Dudley Gallery and Suffolk Street in London, and at the Industrial and Loan Exhibition in his home town of Lytham. He continued his studies at the Académie Julian between 1883 and 1887, specifically under Jules Lefebvre,[55] whose studio, at 5, rue de La Bruyère, was only a few blocks from those of Jones and Feyen-Perrin on the Boulevard de Clichy. They might also have met at the 1882/3 winter exhibition of the Society of British Artists at Suffolk Street, when her submission, *At the Edge of the Woods*, was mentioned among the "able and attractive pictures",[56] and discovered that they shared the same allegiance to the *rive droite*. Bannerman submitted a Breton subject, *A Grey Day, Brittany*, to the Royal Academy exhibition in May 1884, which suggests that he had worked in Brittany the previous year, another possible meeting place. They both exhibited at the RA in 1885; Jones apparently never showed any of her Breton paintings in England, and Bannerman never exhibited at the Salon.

In his letter to Morgan, AG Jones noted simply that "her pictures were accepted & well hung in the Salon Paris & at the Royal Academy." In his farewell speech to the RCA in 1883, the Marquis of Lorne noted particularly that, "At the Paris Salon this year, two of our lady members, Miss Jones and Miss Richards, have been successful in having

comme ils le firent toujours en Bretagne où tous les serviteurs de l'hôtel dormaient dans la même chambre au milieu d'une douzaine de lits vides...». Un autre jour, elle se souvint avec nostalgie de « la bruyère rocailleuse de ce cher Finistère. Mon Dieu! Les ajoncs doivent maintenant commencer à briller sur les collines, et je suis sûre que si je me promenais parmi les marronniers, il y aurait des petits coins ensoleillés où je sais que je pourrais trouver les premières primevères[44] ». Jones aurait connu Paul Peel, qui a travaillé à Pont-Aven au cours de l'été 1881 et à Pont-Aven et Concarneau l'été suivant. Ils envoyèrent tous les deux des sujets Breton fileuses à la RCA en 1882[45] . Elle rencontra probablement Elizabeth Armstrong, qui épousa Stanhope Forbes en 1889, quand sa mère et elle ont visité Pont-Aven en 1882. Curieusement, au début de leurs carrières, Jones et Armstrong démontrèrent toutes les deux une sympathie pour la manière impressionniste qu'elles désavouèrent au profit d'un style beaucoup plus raffiné et ceci, après leurs mariages respectifs à des artistes anglais. En reportage sur une mission RCA en Europe avec Lucius O'Brien à l'été 1883, Forshaw Day reprit contact avec Eugène Hamel et Frances Jones avant qu'elle ne parte au Cape Finistère. Il assura les Haligoniens qu'elle « aurait sans aucun doute des pièces à l'exposition annuelle du Salon» et nota que généralement « plusieurs artistes canadiens réussissent bien à Paris et qu'ils parlent d'y rester car ils obtiennent de bons prix pour leurs tableaux[46] ». Day souligna aussi que d'une façon générale, à Paris : « l'école 'impressionniste' était condamnée et que tout ce qui avait été fait ces dernières années n'était pas de grande valeur. Plusieurs des images ont des couleurs criardes mais un dessin parfait. » L'attitude de Day à l'égard de l'impressionnisme rappelle celle d'un critique anglais de l'exposition impressionniste de la Gallerie Dowdeswell en 1883, qui a rejeté « MM Manet, Monet, Sisley, Brown, et Renoir » à titre de « touche-à-tout de l'art », faisant remarquer qu'il y a « beaucoup d'habilité, une bonne dose d'impertinence, et autant de vulgarité dans le sentiment, l'ambition et la technique qu'on peut bien en mettre sur une toile » et que l'impressionnisme « ne doit, bien sûr, pas être pris au sérieux[47] ». Que Frances Jones ait pris leur travail au sérieux et visité les expositions impressionnistes de 1879, 1880, 1881, et 1882 est l'évidence même dans ses peintures. Les autres peintres canadiens qui étudiaient en France à la même époque étaient probablement d'accord avec l'évaluation de Day sur l'impressionnisme : la loyauté actuelle de James Macdonald Barnsley, William Blair Bruce, Wyatt Eaton, Allan Edson, et Robert Harris va à l'École Barbizon; John WL Forster, Ida Joy, Frances Richards et Edwin Russell étaient avant tout des portraitistes; tandis que Hamel and Charles Huot étaient tous les deux financés par l'Église et donc leurs sujets étaient en grande partie religieux. Son tableau de réception RCA de 1886, *Returning From the Well*, suggère que Jones devait avoir trouvé un collègue sympathique en Percy Woodcock, mais on ne sait rien de leur relation[48].

Il est possible que Feyen-Perrin et Krug aient aussi recommandé des visites aux académies de peinture de Venise et Florence pour ajouter à l'expérience offerte par le vieux maître qu'est le Louvre. L'Accademia di Venezia se sépara de sa célèbre galerie en 1882 mais continua de partager les mêmes locaux dans l'église rénovée de La Carità. Jones y rencontra peut être un compagnon étudiant en art ayant un possible contact pour Halifax à Venise : Henry Mortikar Rosenberg, qui fut principal de la Victorian School of Art and Design entre 1898 et 1910, avait étudié à l'Académie royale de Munich avant d'aller à Venise avec Frank Duveneck pendant deux ans en 1879. Avec le reste des « Duveneck boys », il s'établit à la Casa Jankowitz sur la Riva San Biagio à Castello, où James McNeil Whistler vint souvent faire des croquis et utiliser la presse à gravure d'Otto Bacher. Whistler a demandé à Rosenberg de se souvenir de lui en mars 1881[49]. Peu après, Rosenberg a pu rendre visite aux Jones à Halifax[50], et y retourner l'automne suivant. C'est à ce moment qu'il inclut un dessin de l'incendie à l'asile des pauvres dans son carnet de croquis le 7 novembre 1882[51]. Cette année-là, ils peignirent tous les deux des scènes similaires d'enfants dans un boisé. Entre 1883 et 1886, Rosenberg a aussi travaillé à Pont-Aven[52]. Son tableau du Salon 1885, *Consolation, Church of St Fiac, Brittany*, dépeignait cinq vieilles paysannes sur un banc dans l'église attendant l'arrivée [illegible] prêtre[53]. L'étude d'aquarelle de Rosenberg de la tête d'une Bretonne, dédicacée « À Miss Jones », fut inclus dans l'exposition de prêt artistique de 1894 à Halifax.

Jones rencontra un autre étudiant en art, soit à Londres ou Paris ou possiblement à Pont-Aven, qui sera important dans sa propre vie : Hamlet Bannerman, qu'elle a épousé à Halifax le 6 septembre 1886[54], avait commencé à exposer professionnellement en 1879, à la Dudley Gallery et à Suffolk Street à Londres ainsi qu'au Lytham Industrial and Loan Exhibition dans sa ville natale. Il continua ses études à l'Académie Julian entre 1883 et 1887, en particulier avec Jules Lefebvre[55], dont le studio au 5, rue de La Bruyère, était à seulement quelques coins de rue de ceux de Jones et de Feyen-Perrin sur le boulevard de Clichy. Jones et Bannerman se rencontrèrent peut-être aussi à la Society of British Artists à Suffolk Street lors de l'exposition hivernale de 1882/3, quand le tableau proposé par Jones, *At the Edge of the Woods* fut mentionné parmi les « meilleurs et jolis tableaux[56] », et découvrirent qu'il partageaient la même allégeance à la rive droite. Bannerman proposa un sujet breton, *A Grey Day, Brittany*, à l'exposition de l'Académie royale de mai 1884, ce qui suggère qu'il avait travaillé en Bretagne l'année précédente, un autre lieu de rencontre possible. Ils exposèrent tous les deux à l'Académie royale en 1885; Jones ne montra apparemment jamais ses tableaux bretons en Angleterre, et Bannerman n'exposa jamais au Salon.

Dans une lettre à Morgan, AG Jones nota très simplement que « ses tableaux furent acceptés & bien accrochés dans le Salon Paris & à l'Académie royale ». Dans le dernier discours qu'il a prononcé à la RCA, en 1883, le Marquis de Lorne souligna le fait que « lors du Salon de Paris cette année, deux des dames qui sont parmi nos membres, les mesdemoiselles Jones et Richards, ont réussi à faire accepter toutes les œuvres qu'elles ont envoyées à l'exposition »[57]. Une de ses propositions au Salon de 1883, *The Conservatory* ou *Le jardin d'hiver*, était sans aucun doute un hommage à Édouard Manet, dont le tableau connu sous les deux titres fut exposé en 1879. La mort de Manet la veille du Vernissage le 1er mai assombrit l'ouverture du Salon et en limita la couverture dans *Le Figaro*. Dans une courte note au sujet des Canadiens au Salon, le *Globe* nomma correctement ses tableaux mais attribua le nom de « Francis » Jones à l'artiste. La *Gazette* de Montréal rapporta une nouvelle télégraphiée qui ne mentionnait pas le nom de ses tableaux :

every picture the sent admitted to the Exhibition." One of her submissions to the 1883 Salon, *The Conservatory*, or *Le jardin d'hiver*, was undoubtedly a tribute to Edouard Manet, whose painting known by the same titles had been exhibited in 1879. Manet's death the day before the Vernissage on 1 May clouded the opening of the Salon and limited its coverage in *Le Figaro*. In its brief note about Canadians at the Salon, the *Globe* correctly named her paintings but turned the artist into Francis Jones. The Montreal *Gazette* carried a cabled item that did not name her paintings:

> Miss FM Jones (daughter of Hon AJ Jones), whose paintings attracted considerable attention at exhibition of the Royal Canadian Academy of Arts...two years ago, has for some time been pursuing her studies in Paris, and has recently won marked success in that severe school. Two of her paintings offered to the Salon this year have been accepted. When it is considered that about eight thousand paintings were offered and over five thousand of those were rejected, the fact that both of Miss Jones' were accepted shows that her work was of high merit.

Her acceptance is the more impressive when seen as one of only 630 women artists who found a place at the Salon that year, "whose submissions are always more numerous in the categories of drawing, charcoal, watercolours, painted porcelain and enamel". Only 200 women painters received a white acceptance slip that year. When established artists formed the Selection Committee beginning in 1881, they had imposed more rigorous criteria which had the effect of eliminating women artists, and bargained among themselves for their favourites. Tamar Garb cites an observation in *La Citoyenne* about the unfairness of the process: "it needs a voice to be raised in your favour, to draw you to attention, to defend you in front of the jury." Notably, Feyen-Perrin did not serve on the jury for 1883. Jones risked this stacked deck again the next year. *Pour la fête*, her painting accepted for the 1884 Salon, has not been located but its title suggests a possible Breton subject. Feyen-Perrin's *Amorica*, another Breton subject, was purchased by the state following the Salon. Her mentors may have suggested that she avoid the Salon in 1885 because of widespread disillusionment with its organization and realization: "By professional as well as amateur opinion, the display of pictures...was not of very high order, and the interest they awakened among the great body of artists was exceedingly faint." Instead, she sent pictures to the RA and the Society of British Artists in London and to the Walker Gallery in Liverpool. After the hiatus occasioned by her marriage in 1886, she resumed her pattern of sending works to the newly Royal Society of British Artists, the RA, and Liverpool. Following a honeymoon trip to Capri, the Bannermans established a home base in Great Marlow, Buckinghamshire. Hamlet joined the New English Art Club in 1887 but never submitted works to their exhibitions. Mary Dignam's sources in 1900 noted that since her marriage, Jones "worked in Cornwall and on the Thames, exhibiting yearly at the Royal Academy." Jones's 1890 RA painting of the *Marlow Regatta Course* has not been located, nor have her Capri landscapes, but Hamlet's *His First Day at Work* still enjoys a popular success. In 1891, *Grandmother's Treasures* by Jones and *Young Chestnut Trees* by Bannerman, neither of which has been located, were their major exhibition pieces. That year they joined the groundswell of British artists flocking to Cornwall, but Hamlet was soon laid low by a heart condition and died four years later at Great Marlow on 21 June 1895. Alice was with them at Great Marlow and attended to necessary arrangements; confronted with "the dim room where he lies,/Still, enwrapped with close-sealed eyes!", Jones found little comfort in their garden:

> I could rend them all, and crush
> The red heart of every rose,
> Where the love-life's fullest flush
> In each taunting blossom glows!...
> Cruel, cruel seems to me
> All the Summer's bravery!

Hal Bannerman's illness had terminated both their artistic careers. Restricted to England by the need to care for him, and her own immune system weakened by repeated bouts of influenza, Frances Jones succumbed to crippling rheumatoid arthritis.

Forced then to recreate herself, Jones translated the passion she had brought to her painting into poetry:

> His look would shame me should he but divine –
> Though he may think it makes too brave a show –
> How great the cost in answering look of mine
> To beat the hot blood down, keep pulses slow.
> In me all womanhood were surely shamed
> Did he once feel through all the seeming calm
> The storm sweep through me when his name is named,
> The thrill when hands meet lightly palm to palm.

Mademoiselle FM Jones (fille de l'honorable AG Jones), dont les tableaux attirèrent beaucoup l'attention lors de l'exposition de l'Académie royale des arts canadiens... il y a deux ans, poursuit depuis un certain temps des études à Paris, et obtint récemment un succès fou dans cette école rigoureuse. Deux des tableaux présentés au Salon cette année-là furent acceptés. Quand on pense que huit mille tableaux furent présentés et que plus de cinq mille furent rejetés, le fait que les deux tableaux de mademoiselle Jones furent acceptés démontre la très grande valeur de son travail[58].

Son acceptation est d'autant plus impressionnante quand on considère qu'elle faisait partie d'un groupe sélect de 630 artistes féminines à avoir obtenu une place au Salon cette année-là, « dont les envois sont toujours [plus] nombreux dans la section des dessins, fusains, aquarelles, peintures sur porcelaine et émaux ». Seules 200 femmes peintres ont reçu la feuille blanche convoitée cette année-là.[59] Lorsque des artistes établis mirent sur pied le comité de sélection commençant en 1881, ils avaient imposé des critères plus rigoureux; ce qui avait eu pour effet d'éliminer les femmes artistes, et ils ont marchandé entre eux leurs favorites. Tamar Garb souligne dans *La Citoyenne* l'injustice du processus : « il faut qu'une voix s'élève en votre faveur, pour attirer l'attention sur vous, pour vous défendre devant le jury[60] ». Il est intéressant de remarquer que Feyen-Perrin n'était pas membre du jury en 1883. Jones a pris le risque d'avoir encore affaire à ce groupe qui ne jouait pas franc jeu, l'année suivante. Son tableau, *Pour la fête*, accepté au Salon de 1884, n'a pas encore été localisé mais son titre suggère possiblement un sujet breton. *Amorica*, un autre sujet breton de Feyen-Perrin, a été acheté par l'État après le Salon. Ses mentors durent lui suggérer d'éviter le Salon de 1885 en raison du désillusionnement généralisé au sujet de son organisation et de sa réalisation : « D'un point de vue professionnel et aussi amateur, l'affichage des tableaux... n'était pas du premier ordre, et l'intérêt suscité parmi le vaste corps des artistes fut extrêmement faible[61] ». À la place, elle envoya des tableaux à la RA, à la Society of British Artists à Londres et à la Walker Art Gallery à Liverpool. Après la coupure occasionnée par son mariage en 1886, elle reprit son habitude d'envoyer ses œuvres à la nouvelle Royal Society of British Artists, à la RA et à Liverpool. À la suite d'un voyage de noces à Capri, les Bannermans se sont installés à Great Marlow, Buckinghamshire. Hamlet s'est joint au New English Art Club en 1887 mais ne proposa jamais de tableaux à leurs expositions[62]. Les sources de Mary Dignam, en 1900, constatent que Jones, depuis son mariage, « travaille à Cornwall et sur la Tamise, et participe à l'exposition de la RA chaque année[63] ». Le tableau de la RA intitulé *Marlow Regatta Course* de Jones en 1890 n'a pas été localisé, pas plus que ses paysages de Capri, mais *His First Day at Work* de Hamlet jouit toujours d'un succès populaire. En 1891, *Grandmother's Treasures* de Jones et *Young Chestnut Trees* de Bannerman, dont ni un ni l'autre n'a été localisé, étaient leurs pièces maîtresses pour l'exposition. Cette année-là, ils ont été emportés par la lame de fond des artistes britanniques qui se déversait sur Cornwall[64], mais Hamlet fut bientôt terrassé par un problème cardiaque et mourut à Great Marlow quatre ans plus tard, le 21 juin 1895. Alice les accompagnait à Great Marlow et pu faire les arrangements nécessaires; confrontée à « la pièce sombre où il repose,/Immobile, enfermé les yeux clos et scellés! », Jones ne trouva que peu de réconfort dans leur jardin :

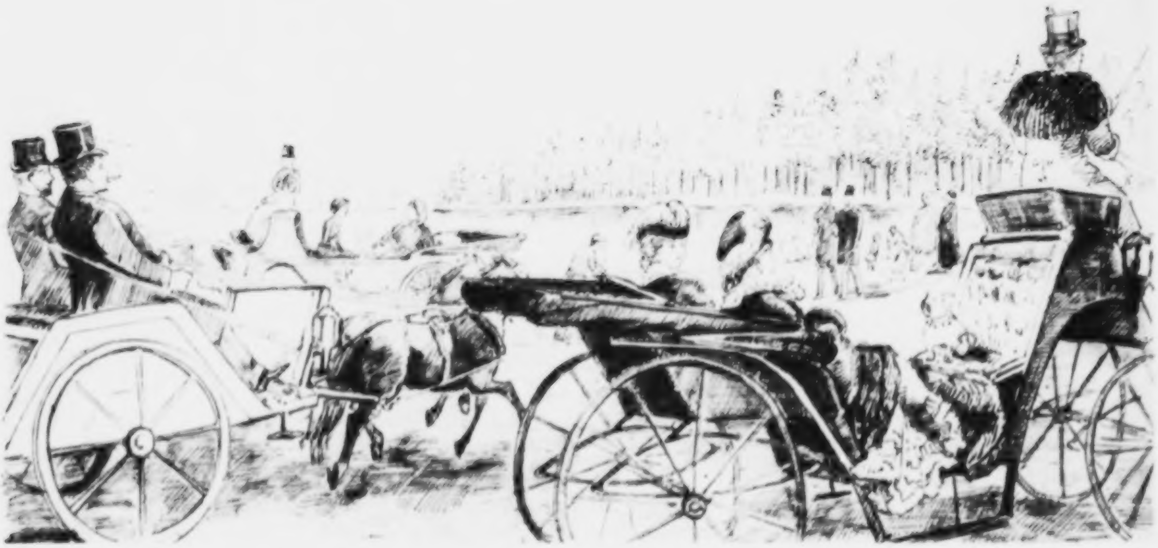
Je pourrais toutes les arracher, et écraser
Le cœur rouge de chaque rose,
Où l'amour-éclat de vie dans son entier
Dans chaque insolente floraison resplendit ! ...
Cruelle, cruelle il me semble
Toute la flamboyance de l'Été![65]

La maladie de Hal Bannerman avait mis fin à leurs deux carrières artistiques. Limité à l'Angleterre du fait qu'elle devait prendre soin de lui, et que son propre système immunitaire s'affaiblissait suite à plusieurs grippes[66], Frances Jones fut ensuite atteinte d'un rhumatisme articulaire paralysant.

Alors forcée de se renouveler, Jones transposa la passion qu'elle avait éprouvée pour la peinture en poésie :

Son regard me ferait honte s'il pouvait deviner –
Quoiqu'il puisse penser que cela serait trop osé –
Ce qu'il lui en coûterait de répondre à mon regard
Pour calmer l'exacerbation du sang, ralentir le pouls
En moi toute féminité était sûrement remplie de honte
Si une fois, il a vu plus loin que le calme apparent
L'émoi m'envahir quand on nomme son nom,
Le frémissement des mains qui s'effleurent paume contre paume.

Milestones, son recueil de poésie, fut publié en 1899[67]. En 1921, Sir Arthur Quiller Couch choisit « An Upper Chamber » dans ce recueil pour l'inclure dans *The Oxford Book of English Verse*. Après la publication de *Gabriel Praed's Castle* en 1904, Alice Jones était considérée par le *Canadian Magazine* comme « la meilleure parmi les romancières canadiennes en vue »[68]. Auparavant, on avait dit qu'elle « créa un vocabulaire imagé sur les villes d'Italie et des trésors artistiques pour ses lecteurs » dans des vignettes de voyage écrites d'une manière



FM Jones, *Carrige Ride, Paris*, c.1878, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Promenade*, c.1878, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

FM Jones, *Sand Beach, South Shore, Bermuda*, 12 April 1876, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Cow Bay* n.d., watercolour on paper /aquarelle sur papier, 16.5 x 24.0 cm, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *St John's Churchyard, Three Mile House*, n.d., Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Bloomingdale*, n.d., Collection of the /du/ Waegwoltic Club

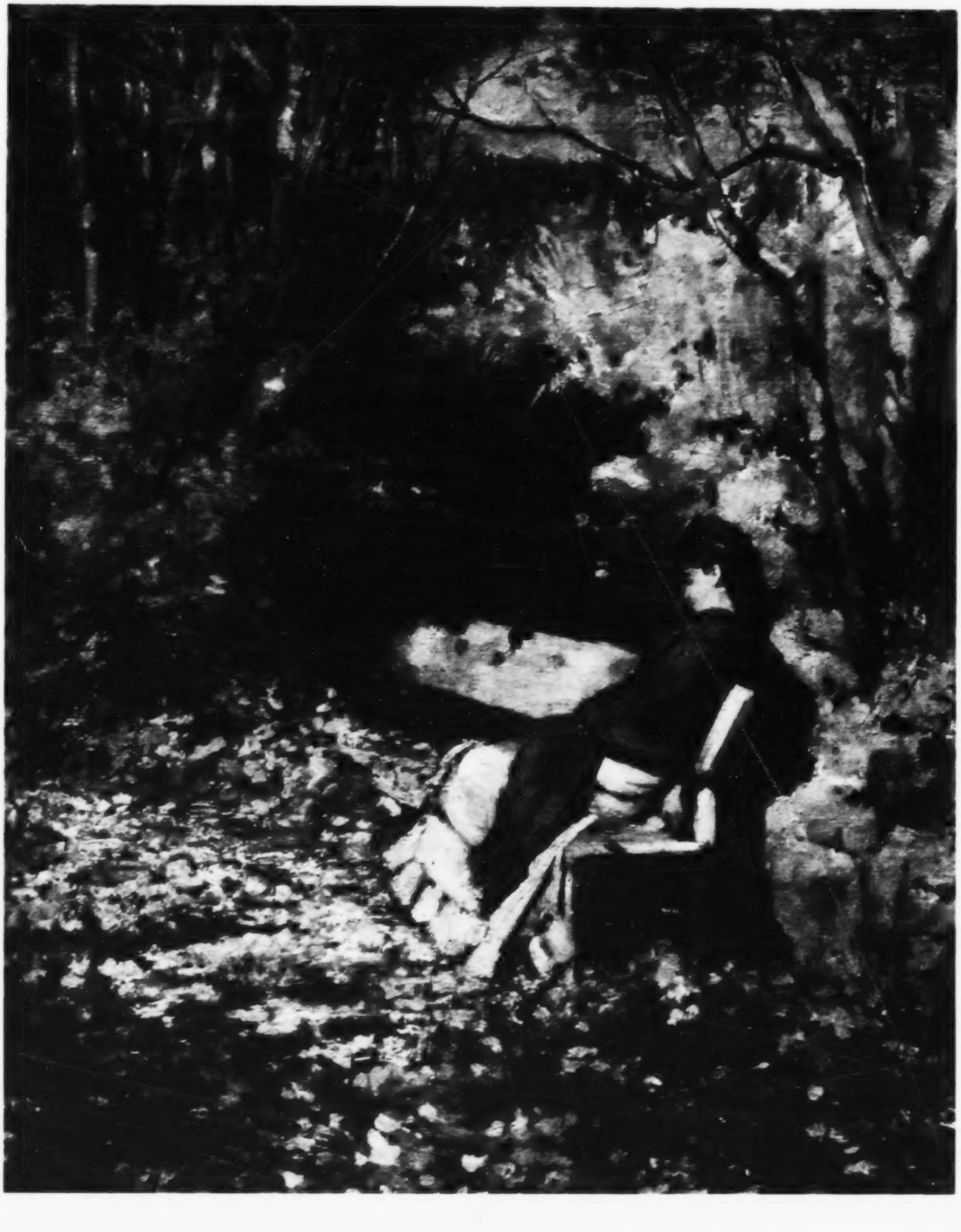
FM Jones, *Trees at Bloomingdale*, c.1877, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
Forshaw Day, *Trees on the Northwest Arm*, AGNS, Purchase 1976.11

FM Jones, *Tree at Sunset*, c.1877, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Boat house at Bloomingdale* c.1877, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

FM Jones, *The Young Mountaineer*, c.1880, Estate of /Succession de/ Joudrey Collection

FM Jones, *Still life on Sideboard*, 1882, AGNS, Gift of the Family of the Hon. AG Jones, Halifax, 1933.4

FM Jones, *Sonata Pathetique or /ou At the Piano*, 1882, NSARM, Gift of /Don de/ Colonel AN Jones, Halifax, 1979-147.80



FM Jones, *Autumn Sunbeams*, 1882, AGNS, Gift of the Family of the Hon. AG Jones, Halifax, 1933.1

FM Jones, *Still Life with Lobsters / Nature morte*, 1883,
AGNS, Gift of the Family of the/don de la famille
de l'Hon. AG Jones, Halifax, 1933.5

FM Jones, *Vase of Day Lilies*, c.1882.
AGNS, Gift of the Family of the/don de la famille
de l'Hon. AG Jones, Halifax, 1933.2

FM Jones, *A skating Carnival in Halifax*, 1879, Nova Soctia Archives and Records Management, 1979-147-916
WR after/après/ FM Jones, *A Skating Carnival in Halifax*, 10 April 1880, AGNS, Gift of/Don de/ John and Norma Oyler, Halifax, 1995.524

Milestones, her volume of verse, was published in 1899.[67] In 1921 Sir Arthur Quiller Couch chose "An Upper Chamber" from this volume for inclusion in *The Oxford Book of English Verse*. After the publication of *Gabriel Praed's Castle* in 1904, Alice Jones was placed by *Canadian Magazine* at "the proud pre-eminence of being the leading Canadian novelist";[68] earlier, during the 1880s and 1890s, she had "created word-pictures of Italy's cities and art treasures for her readers" in perceptive, elegantly written travel vignettes.[69] Although Alice was the most prolific of this literary family compact, their cousin and sister-in-law, Susan Morrow Jones, and her sister, Helen Morrow Pasques Duffus, also published popular novels and short stories. They all used 52 Maddox Street, London, the premises of the court dressmaker Ellen Millicete, as an accommodation address, and the Morrow cousins borrowed her name as well as her address from time to time as a pseudonym on some novels. Gwendolyn Davies describes their relationship with Madame Ellen as "an illustration of the camaraderie, sense of play, and insiderness of the Jones sisters and cousins" who made Madame Ellen "their shared touchstone for literary identity".[70]

Released from England's damp winters, Frances Jones established a new home in Alassio, Italy, at the Casa San Francesco, 23 via Range, immediately above the area where Thomas Hanbury had built the first English villas on the mountain overlooking the harbour. The botanical gardens of Alassio would have reminded her of her father's arboretum at Bloomingdale and the Torrione de Borgo Coscia, a Martello Tower built in 1576 on the waterfront, would also have provided a hint of Halifax between the palm and olive trees. Inside the gate at the entrance to her villa, she painted a Saint Francis with birds in an arched niche – with glass over it for protection[71] – but her arthritis prevented any serious painting. Because of her difficulty moving about, she rarely attended functions in the town, although English ladies would come for tea – including the Baroness Earnscliffe, the widow of Sir John A Macdonald who wintered at Alassio between 1906 and 1915. "Old Sir Alfred Jones' (the late) daughter is a near neighbour if one can be called neighbour", the baroness wrote to Sir Joseph Pope, "whose lovely 'plicht' is higher than my own and whose sweet terraced garden is concealed from my sweet terrace garden by lots of olive trees. She gave a tea yesterday and it was 'al fresco'....delightful – in the garden with the sea shining before us over the village roofs and olive woods."[72] Lady Macdonald, who occupied a similar quadrate villa fronted by a two-storey loggia with a central belvedere tower, stayed briefly with Jones when complications with her lease cut short her residency in 1909.[73] The prime minister's widow could be a difficult person, and Jones probably found more pleasure in her friendship with Lewis Campbell, a retired Greek scholar, and later with Don Giovanni Boselli, a Greek professor with an interest in art history. She was a member of the cooperative English Library, established in 1891, and deposited there copies of the novels written by her sister and cousins, but, with the reticence of a proper lady, not of her own poetry.[74] Sharing her sister's need for a warm winter location, Alice Jones, who had served as her father's chatelaine at Government House, moved to Menton on the French side of the border after his death in 1906, so the sisters continued their close connection and visited often until Alice's death in 1933. During WWI Frances took advantage of army connections offered by her brother, Guy Carleton Jones, to get consular approval for a visit to Menton in 1917 when Alice was ill.[75] After Susan Morrow Jones died in 1926, he also moved to Alassio where he married the Contessina Ginerva Mannini.

On 10 June 1940, when Italy declared war on England, Jones, now 85 years old, was forced to leave everything she owned in Alassio and evacuate to France. Cannes seethed with excitement, the Baroness Orczy recalled, as crowds poured into the town to await the long promised arrival of a cruiser to take British nationals to England. The two ships that finally arrived were the Saltersgate and Ashcrest, coal boats with no passenger facilities that had discharged their cargo in Toulon and needed ballast for the trip home. "All day they lay in the bay", she wrote, as "a crowd of close on a thousand persons were huddled on the quay pushing and jostling to get on board. The ships...left at 10 p.m. We did not wait to see them off." Among the 800 who secured places on the Saltersgate along with Frances Jones that night were Somerset Maugham, Prince Aly Khan, and Cyril Maplethorpe, an English friend of F Scott Fitzgerald.[76] The vessel had accommodation only for its thirty-eight crew members so the evacuees slept on deck or in the wretched hold. After "strange adventures" at Oran in Algeria, the Saltersgate docked at Gibraltar where children, the sick, and those over seventy were transferred to an "old trouper, which to us seemed the top note in luxury after the old tramp", where Jones "had a share of the chief engineer's bunk" on a 14-day run to Chester, and gave English lessons to several young men who had joined the exodus from Europe. Billeted at the Queen Hotel, with only one small hand-bag containing £15 to her name, she wrote to her younger brother Harry, reassuring him that "one soon forgets experiences of this kind".[77] After a brief visit with her niece in London, she settled at Chagford, Devon, and died four years later, on 6 October 1944, at Rose Villa, a nursing home in nearby Torquay.[78] GC Jones, who had believed himself safe in Alassio, moved to Edinburgh after his release from an Italian internment camp at the end of the war. Some Jones and Bannerman paintings went with him to Scotland and later to their brother Walter's children in South Africa, but others have not been located.

perspicace et élégante pendant les années 1880 et 1890[69]. Bien qu'Alice fusse la plus prolifique du clan familial littéraire, leur cousine et belle-sœur, Susan Morrow Jones, et sa sœur, Helen Morrow Pasques Duffus, publièrent aussi des romans populaires et des nouvelles. Elles ont toutes utilisé le 52, Maddox Street, London, les locaux de la couturière de la cour, Ellen Millicete, comme adresse postale et les cousins Morrow, aussi, ont de temps à autre emprunté son adresse, ainsi que son nom, comme pseudonyme pour certains romans. Gwendolyn Davies décrit leur relation avec Madam Ellen comme étant « une illustration de la camaraderie, du jeu et de la complicité des sœurs et cousins Jones » qui firent de Madame Ellen « leur pierre de touche partagée pour leur identité littéraire[70] ».

Libérée des hivers humides d'Angleterre, Frances Jones établit ses quartiers à Alassio, en Italie, à la Casa San Francesco, au 23, via Range, immédiatement au-dessus de l'endroit où Thomas Hanbury construisit les premières villas anglaises sur la montagne dominant le port. Les jardins botaniques d'Alassio lui auront rappelé l'arboretum de son père à Bloomingdale et le Torrione de Borgo Coscia, une Tour Martello construite en 1576 sur le bord de la mer, lui auront aussi procuré un petit air de Halifax entre les palmiers et les oliviers. À l'intérieur de la grille à l'entrée de sa villa, elle peignit un Saint-François et des oiseaux dans une niche en voûte – protégée par une vitre[71] – mais son arthrite l'empêcha de peindre sérieusement. Puisqu'elle ne se déplaçait qu'avec peine, elle participait rarement à des événements en ville, même si les dames anglaises venaient prendre le thé – comme la baronne de Earnscliffe, la veuve de Sir John A Macdonald, qui passa ses hivers à Alassio entre 1906 et 1915. « La fille de (feu) Sir Alfred Jones est une proche voisine, si faire se peut », écrivit la baronne à Sir Joseph Pope, « dont la résidence, un charmant havre pour les abriter, est plus haute que la mienne et dont le joli jardin en terrasses est caché de mon joli jardin en terrasses par une rangée d'oliviers. Elle a offert le thé hier et c'était 'al fresco'... délicieux – dans le jardin, tandis que devant nous la mer étincelait pardessus les toits du village et les haies d'oliviers[72] ». Lady Macdonald, qui occupa une semblable villa en quadrature devant laquelle se trouvait une loggia à deux étages avec une tour belvédère centrale, demeura brièvement chez Jones quand des complications au sujet de son bail mirent fin à sa résidence en 1909[73]. La veuve du premier ministre pouvait être une personne difficile; de ce fait, Jones profita probablement davantage de son amitié pour Lewis Campbell, un universitaire grec à la retraite, et plus tard avec Don Giovanni Boselli, un professeur grec intéressé à l'histoire de l'art. Elle était membre de la coopérative English Library, fondée en 1891, et y déposa des exemplaires de romans écrits par ses sœurs et ses cousines mais, avec la réticence d'une dame correcte, n'y déposa jamais ses propres recueils de poésie[74]. Partageant les besoins de sa sœur de vivre au soleil pendant l'hiver, Alice Jones, qui joua le rôle de châtelaine à la Government House pour son père, déménagea à Menton du côté français de la frontière après la mort de celui-ci en 1906. Par conséquent, les sœurs maintinrent leur étroite relation et se rendirent souvent visite jusqu'à la mort d'Alice en 1933. Durant la Première Guerre mondiale, Frances profita de ses relations de l'armée fournies par son frère, Guy Carleton Jones, pour obtenir une approbation consulaire lui permettant d'aller à Menton en 1917, quand Alice était malade[75]. À la suite du décès de Susan Morrow Jones en 1926, il déménagea à Alassio, où il épousa la Contessina Ginerva Mannini.

Le 10 juin 1940, lorsque l'Italie déclara la guerre à l'Angleterre, Jones, maintenant âgée de 85 ans, fut forcée d'abandonner tout ce qu'elle possédait à Alassio et de fuir en France. Cannes bouillonnait d'effervescence, se rappela la baronne Orczy, pendant qu'une cohue de ressortissants étrangers arrivaient en ville pour attendre l'arrivée longuement espérée du croiseur qui ramèneraient les citoyens britanniques en Angleterre. Les deux bateaux qui sont finalement arrivés étaient le Salterscate et le Ashcrest, des bateaux à charbon sans véritables installations pour les passagers qui venaient de décharger leur cargaison à Toulon et qui avaient besoin de lest pour le retour à la maison. « Toute la journée ils ont traîné dans la baie », a-t-elle dit, « lorsqu'une foule de près de mille personnes se pressaient sur le quai en se poussant et se bousculant pour monter à bord. Les bateaux... partirent à 22 h. Nous n'attendirent pas de les voir partir. » Parmi les 800 personnes qui avaient pu trouver une place ce soir-là sur le Salterscate, il y avait avec Frances Jones, Somerset Maugham, Prince Aly Khan, et Cyril Maplethorpe, un ami anglais de F Scott Fitzgerald[76]. Le navire n'avait de logement que pour ses 38 membres d'équipage. Par conséquent, les évacués dormirent sur le pont ou dans la misérable cale. Après « d'étranges aventures » à Oran en Algérie, le Salterscate est arrivé à Gibraltar où les enfants, les gens malades et ceux de plus de soixante-dix ans furent transférés dans « un vieux transport de troupes, qui nous sembla être le fin du fin du luxe après le vieux tramp », où Jones « a goûté à la couchette de l'ingénieur en chef » et donna des leçons d'anglais à plusieurs jeunes hommes qui s'étaient joints à l'exode de l'Europe, un voyage de 14 jours vers Chester. Installée à l' hôtel Queen, un petit sac à main comme seul bagage et £15 à son nom, elle écrivit à son jeune frère Harry, le rassurant qu'on « finit bientôt par oublier des expériences de la sorte[77] ». Après avoir rendu une brève visite à sa nièce à Londres, elle s'installa à Chagford, Devon, et mourut quatre ans plus tard, le 6 octobre 1944, à la Rose Villa, un hospice dans la ville voisine de Torquay[78]. GC Jones, qui se croyait en sécurité à Alassio, déménagea à Édimbourg après avoir été libéré d'un camp d' internement italien à la fin de la guerre. Il apporta quelques-uns des tableaux de Jones et Bannerman en Écosse et plus tard, aux enfants de leur frère Walter en Afrique du sud. Certains autres n'ont pas été retrouvés.

Le sens de la responsabilité sociale de Jones, petit côté loyaliste de la famille hérité de son père, fit en sorte que plusieurs des tableaux se retrouveraient dans des collections publiques : après la mort d'Alice en 1933, les tableaux qu'elle avait gardés à Menton furent donnés au Nova Scotia Museum of Fine Arts (maintenant l'AGNS) et deux autres qui restèrent à Halifax furent déposés aux archives publiques par le colonel AN Jones en 1952.

The family's Loyalist sense of civic responsibility inherited from AG Jones ensured that many of her paintings would pass into public collections: after Alice's death in 1933, paintings she had kept at Menton were given to the Nova Scotia Museum of Fine Arts (now the AGNS) and two others that had remained in Halifax were placed in the Public Archives by Col AN Jones in 1952.

Since 1867 the Dudley Galley in London had staged a winter exhibition of oil paintings that provided a venue for artists who wanted to establish a professional career but might be excluded by the politics of the RA.[79] It was there in 1884, before she returned to Edinburgh to establish her career, that Macpherson demonstrated the maturity she had achieved in landscape painting after her studies with Berthoud in Switzerland. She successfully submitted Swiss and Capri subjects to the Royal Scottish Academy, the Aberdeen Artists Society, and the Dundee Fine Art Exhibition over the next two years, and sold one of her 1885 RSA paintings from the exhibition.[80]

As an invited artist, she was allowed to submit four paintings to the Selection Committee of the International Exposition in Edinburgh in 1886.[81] With rare exceptions, the committee accepted only one work from each artist for the exhibition. Macpherson's painting of a new Swiss subject, however, was hung in Gallery A and would have been one of the first seen by visitors to the exhibition building at The Meadows. At this time she abandoned the signature "Maggie Macpherson" and began to sign her paintings as "MC Macpherson";[82] by 1891 she had adopted the "M. Campbell Macpherson" form that she used ever after. Frances Jones had likewise opted to sign her paintings as "FM Jones" (and later as "FM Bannerman"). Undoubtedly both artists chose to use initials to avoid immediate classification as "lady artists". Neither joined the Society of Women Artists in Britain or the *Union des femmes peintres et sculpteurs* in France, nor did Macpherson join the Women's International Art Club at its founding in Paris in 1900.[83] Within the family Macpherson remained Maggie; her sister Lucy noted in a letter that "On Thursday I am going off to Coldingham to spend a week in a little village near St Abbs Head. Maggie wants to get a few sketches so we are going to spend a week there together."[84] The painting of *Yellowcraig* she submitted to Dundee in 1886 may have been painted on that trip, and possibly the view of *Tantallon Castle* sent to Glasgow the following year.[85] She listed both French and Newfoundland addresses at 1887 exhibitions, but for the remainder of the decade Macpherson exhibited mostly Scottish landscapes at the RSA and the Glasgow Institute, although she did include a Newfoundland subject among her Glasgow submissions after another trip home in 1889.

Beginning in 1889 she shared studio space with Josephine Hoxie Bartlett at the Albert Galleries on Shandwick Place, a set of artist studios built at the west end of Princes Street in 1876 where many women artists rented space alongside male colleagues.[86] Here they could discuss ideas with all these artists and sell work through the gallery which specialized in contemporary art. Born in New York on 16 October 1865,[87] Jo Bartlett had studied landscape painting with Peter Graham in Scotland, though family tradition maintains that Bartlett came initially as a student to Macpherson.[88] Later she would study with Gustave Courtois in Paris. Like Macpherson, she exhibited in Edinburgh, Glasgow, and Aberdeen. The two artists shared studios in Edinburgh, and shared both studios and lives after their move to Paris at the end of the century. Janice Helland has noted that friendships established within the institutional environment of art-making often led to "an overlap of the private with the public...[since] the studio could never be designated 'private', for out of this space came the product that the artist sold in a public market place (the exhibition venue)." Furthermore, such 'public' friendships often provided "the impetus for studio-sharing or travelling together in order to collect subject matter for pictures",[89] and could from there expand into the private domestic world, as happened with Macpherson and Bartlett. Although they moved to a studio on Picardy Place in 1891/92, Macpherson and Bartlett otherwise maintained a place in the Albert Studios on Shandwick Place until their move to Paris. Many of the Shandwick Place artists were involved in the establishment of the Society of Scottish Artists in 1891/92. A decision was taken by the founding committee in November 1891 to admit women artists and on 5 February 1892, Robert Noble proposed that Macpherson be invited to join; at the same meeting J Coutts Michie sponsored Bartlett's admission.[90] After submitting three paintings for scrutiny, both were admitted as members of the SSA on 16 February, and two of Macpherson's paintings were included in the society's first Annual Exhibition in April. Considered both rebellious and progressive, the SSA endeavoured to provide younger artists with a venue for exhibition and brought in examples of modern art from Europe for their inspiration, such as paintings by John Singer Sargent and James McNeill Whistler that were included in the inaugural exhibition.[91] Described earlier by her sister as a "Gladstone Liberal" in 1886, Macpherson may have courted rebellion and progress in her private life as well.[92]

À partir de 1867, la Dudley Gallery à Londres organisa des expositions d'hiver de peintures à l'huile qui fournissait un lieu de rencontre alternatif pour les artistes qui voulaient débuter une carrière professionnelle mais qui pouvaient être exclus à cause des politiques de la RA[79]. C'est là qu'en 1884, avant de retourner à Édimbourg y établir sa carrière, que Macpherson avait fait preuve de la maturité qu'elle avait atteinte dans la peinture de paysages après ses études avec Berthoud en Suisse. Elle proposa, au cours des deux années suivantes, des sujets de la Suisse et de Capri à la Royal Scottish Academy, la Aberdeen Artists Society et la Dundee Fine Art Exhibition, qui les acceptèrent, et elle vendit une de ses toiles RSA 1885 à l'exposition[80].

En tant qu'artiste invitée, on lui permit de proposer quatre tableaux au comité de sélection de l'Exposition internationale d'Édimbourg en 1886[81]. Sauf exceptions, le comité n'acceptait qu'un tableau par artiste pour l'exposition. Le tableau de Macpherson représentant un nouveau sujet suisse fut cependant accroché dans la Galerie A et était ainsi un des premiers tableaux vus par les visiteurs dans l'édifice de l'exposition à The Meadows. C'est à cette époque qu'elle abandonna la signature « Maggie Macpherson » et commença à signer ses tableaux du nom de « MC Macpherson[82] », et en 1891 elle adopta la signature «M Campbell Macpherson », qu'elle garderait à tout jamais. Frances Jones avait également choisi de signer ses tableaux du nom de « FM Jones » (qu'elle changea plus tard à « FM Bannerman »). Sans aucun doute, les deux artistes choisirent d'utiliser des initiales pour éviter toute classification immédiate de « femme artiste ». Ni l'une ni l'autre ne se joignit à la Society of Women Artists en Grande Bretagne ou à l'Union des femmes peintres et sculpteurs en France, pas plus que Macpherson ne se joignit au Women's International Art Club lors de sa fondation à Paris en 1900[83]. La famille Macpherson l'appelait encore 'Maggie' à l'époque; sa sœur Lucy fit remarquer dans une lettre que « Jeudi, je pars pour Coldingham passer une semaine dans un petit village près de St Abbs Head. Maggie veut faire quelques croquis. Nous allons donc y passer une semaine ensemble[84] ». Le tableau de *Yellow Craig* qu'elle proposa à Dundee en 1886 fut possiblement peint lors de ce voyage de même que la vue du *Tantallon Castle* envoyée à Glasgow l'année suivante[85]. Elle donna les adresses de France et de Terre-Neuve aux expositions de 1887, mais pour le reste de la décennie, Macpherson exposa principalement des paysages écossais à la RSA et au Glasgow Institute, bien qu'elle ait inclus un sujet terre-neuvien parmi les soumissions pour Glasgow suite à un autre voyage qu'elle fit chez elle en 1889.

Au début de 1889, elle partagea un studio avec Josephine Hoxie Bartlett aux Albert Galleries sur la place Shandwick, un ensemble de studios d'artiste construits à l'extrémité ouest de la rue Princes en 1876 où plusieurs femmes artistes louaient des espaces aux côtés de leurs collègues masculins[86]. À cet endroit, elles pouvaient discuter d'idées avec tous ces artistes et vendre leur travail en passant par la galerie qui se spécialisait en art contemporain. Née à New York le 16 octobre 1865[87], Jo Bartlett étudia la peinture de paysage avec Peter Graham en Écosse, quoique la tradition familiale soutient que Bartlett se présenta tout d'abord comme une étudiante auprès de Macpherson[88]. Plus tard, elle étudia avec Gustave Courtois à Paris. Comme Macpherson, elle exposa à Édimbourg, Glasgow et Aberdeen. Les deux artistes partagèrent des studios à Édimbourg et lorsqu'elles déménagèrent à Paris à la fin du siècle, elles partagèrent studio et vie privée. Janice Helland fit remarquer que les liens d'amitié qui se créaient au sein de l'environnement institutionnel de l'art faisait que souvent « le privé et le public s'interpénétraient... [puisque] le studio ne pouvait jamais être désigné 'privé', car de cet espace sortait le produit que l'artiste vendait sur le marché public (le lieu d'exposition). » De plus, de telles relations d'amitié publiques fournissaient souvent « l'impulsion pour partager un studio ou voyager ensemble dans le but de trouver des éléments de sujets de tableaux[89] », et à partir de là, s'immisçaient dans la vie domestique, ce qui se produisit pour Macpherson et Bartlett. Bien qu'elles aient déménagé dans un studio de la Place Picardy en 1891-92, Macpherson garda quand même un endroit dans les Studios Albert sur la place Shandwick jusqu'à ce qu'elle déménage à Paris. Plusieurs des artistes de la place Shandwick étaient impliqués dans l'établissement de la Society of Scottish Artists en 1891-92. Le comité fondateur prit la décision en novembre 1891 d'admettre les femmes artistes et le 5 février 1892, Robert Noble proposa que Macpherson soit invitée à s'y joindre; à la même réunion, J Coutts Michie parraina l'admission de Bartlett[90]. Après avoir soumis trois tableaux pour examen, les deux furent acceptées comme membres de la SSA le 16 février et deux des tableaux de Macpherson furent inclus dans la première exposition annuelle de la Société en avril. Vue comme une société rebelle aussi bien que progressiste, la SSA s'efforça alors de fournir aux plus jeunes artistes des occasions d'exposer et apporta quelques exemples d'art moderne d'Europe pour les inspirer, tel des tableaux de John Singer Sargent et James McNeill Whistler qui furent inclus dans l'exposition inaugurale[91]. Décrite plus tôt par sa sœur comme une « libérale Gladstone » en 1886, Macpherson flirta avec la rébellion et le progrès dans sa vie privée aussi[92].

Bien qu'elle ait continué d'exposer avec la RSA, le contact de Macpherson avec les artistes de la place Shandwick et le fait qu'elle se soit rendu compte qu'elle avait besoin d'étudier les arts du portrait, l'encouragèrent probablement à continuer sa formation en France. Elle maintint avec assiduité sa maîtrise de la langue en pratiquant la conversation française avec un ami en ville[93]. Le critique du *Scotsman* écrivit au sujet de l'exposition RSA de 1892 que:

Although she continued to exhibit with the RSA, Macpherson's contact with the Shandwick Place artists, and the realisation that she needed to study figure painting, probably encouraged her to continue her training in France. She had assiduously maintained her command of the language by practising French conversation with a friend in the city.[93] The *Scotsman's* reviewer for the 1892 RSA exhibition noted that:

> Miss M. Campbell Macpherson, who was working during the [past] summer in Brittany, presents us with a view of a Breton farm (14), very pictorial in its composition and illumination. In the foreground, thrown into warm luminous shadows, a peasant woman with an erect and graceful carriage, acquired from carrying her basket on her head, has paused for a moment to watch a child feeding geese; just beyond, on a high bank to the right, a tree rears itself and throws a stately bough across the canvas, and under this leafy screen we see in the full sunshine the gable of the farmhouse, and obtain a glimpse of a pleasant bit of country beyond. The landscape might very well have secured a better place than that assigned to it.[94]

Though artists such as James Guthrie, one of the Glasgow Boys who also belonged to the SSA, sent Impressionistic paintings to the RSA and submitted *Midsummer*, an Impressionist treatment of ladies taking tea under a tree, as his diploma piece to the RSA,[95] Macpherson's associates were more likely to recommend a teacher, such as Dagnan-Bouveret, who espoused the middle ground. Impressionism enjoyed only grudging respect in Edinburgh. A prominent member of the art community, Peter M'Omish Dott of the Aiken Dott gallery and artists' colourman firm where Macpherson purchased many of her stretched canvases, observed in 1891 that "This phase of art may therefore be regarded as transitory, and most of the results from it as abortions." In Dott's view, the Impressionists suffered from "an excess of I-ness of the eye – an egotism which ignores that all-fruitful seeing in art..."[96] Dott's reduction of Impressionism to this observation is precisely that of art historians a century later: since the Impressionists were faithful to the actual not the transcendent, an Impressionist painting presented nature seen through the eyes of an individual, with the difference that this is a positive step for the modern critic. Impressionist paintings were a shock to the nineteenth century public because their artists insisted that there was no common normative view of things based on memory or prescription.

Dagnan-Bouveret was also a pastelist and a member of the Société des Pastellistes which held annual exhibitions at the Galerie Georges Petit. Macpherson may have acquired her skill and practice of doing initial studies in this medium from him. Between 1885 and 1890, Dagnan taught at the Académie Colarossi with Gustave Courtois (who became a cousin by marriage), his inseparable friend since their student days under Gérôme. The Académie operated one studio at 10, rue de la Grande Chaumière in Montparnasse on the *rive gauche*, but Macpherson and Bartlett may have attended the *trés chic* Colarossi studio at 39, avenue d'Eylau in the 16th arrondissement.[97] Courtois specialized in highly finished portraits in the academic style prized by the French art establishment and undoubtedly Macpherson learned basic portraiture skills under his tutelage. From Dagnan she absorbed the Naturalist approach and acquired techniques to infuse a painting with the mood of quiet introspection that characterized his work of this period. Dagnan maintained his own studio on the avenue de Villiers, north of the Gare St-Lazare in the 17th.[98] Although he had already received the Légion d'honneur in 1885, Dagnan gained public renown with Breton subjects such as *Les Bretonnes au Pardon* of 1887, described as "the most expressive painting at the Salon and the most advanced" at the 1889 Salon;[99] after the death of Bastien-Lepage in 1884, he had become the leader of the Naturalist painters in France and influenced painters who shared this approach in Europe, England, and America.

Although she exhibited Barbizon and Fontainebleau subjects in 1891 and 1892, Macpherson, like Jones, soon committed herself to Brittany; Breton subjects appear regularly among her offerings over the next dozen years. Concarneau, rather than Pont-Aven, was her principal venue, perhaps because of the long association between that town and Newfoundland, but more likely because it was favoured by Dagnan. The French landscapes that begin to appear among her exhibition subjects in 1891 offer a clue to the timing of Macpherson's study in France, as does her failure to submit work to the 1890 RSA exhibition.[100] Having experienced the excitement of the Great Exposition in Edinburgh in 1886, Macpherson could have found the attraction of Paris's Exposition *Universelle* irresistible in 1889. If she were at the Colarossi during 1889 she might have shared classes with Mary Bell (Eastlake) and Margaret Houghton (Brunn), both of whom painted in Brittany as well. Another Canadian, Laura Muntz (Lyall) arrived in 1891 and studied at the Colarossi for most of the decade. The American, Cecilia Beaux, likewise a pupil of Courtois and Dagnan during 1888/89, also chose Concarneau as her Breton base. Two other expatriate Newfoundlanders studied with Courtois, Maurice Cullen in 1889, and Maurice Prendergast when he first arrived in Paris in 1891. Cullen moved to the Académie Julian in 1890 where the Canadians William E Atkinson, Paul Peel, James Wilson Morrice, and Frédéric Ede were studying. Except for the francophone Ede and the Newfoundlanders, none of these artists displayed any awareness of the work being done by the Impressionists and post-Impressionists in their own art-making before 1895.[101] Perhaps the spirit of independence, characteristic of Newfoundlanders, allowed them to react without prejudice to all that they were seeing in Paris at the time and to select

> Mademoiselle M Campbell Macpherson, qui travaillait durant l'été [dernier] en Bretagne, nous présente une vue d'une ferme bretonne(14), très représentative dans sa composition et son illumination. Au premier plan, campée au milieu de chaudes ombres lumineuses, une paysanne droite au port gracieux, acquis à force de transporter un panier sur sa tête, s'était arrêtée momentanément pour regarder un enfant nourrissant des oies; un peu plus loin, sur la droite, un talus en contre-haut sur lequel un arbre s'élevait et jetait un rameau majestueux de bord en bord de la toile et, sous cet écran feuillu nous apercevons en plein soleil, le pignon de la ferme, et entrevoyons au-delà, un charmant coin de campagne. Le paysage aurait pu obtenir une meilleure place que celle qui lui avait été accordée[94].

Même si des artistes tel que James Guthrie, un des « Glasgow Boys » qui appartenait aussi à la SSA, ont envoyé des tableaux impressionnistes à la RSA et soumis *Midsummer*, un traitement impressionniste de femmes prenant le thé sous un arbre, comme son tableau de diplôme à la RSA[95], les associés de Macpherson penchaient plutôt pour recommander un professeur comme Dagnan-Bouveret, qui s'en tenait au juste milieu. Le mouvement impressionniste jouissait d'un respect peu enviable à Édimbourg. Un membre éminent de la communauté artistique, Peter M'Omish Dott de la galerie et du magasin Aiken Dott où Macpherson s'approvisionnait en toiles étirées, fit remarquer en 1891 que : « L'on pourrait aussi considérer cette phase de l'art comme transitoire et ses productions comme des avortements. » Ainsi du point de vue de Dott, les impressionnistes étaient victimes d'un « égocentrisme de l'œil – un égotisme qui ignore toute fécondité de vision dans l'art[96] ». La réduction par Dott de l'impressionnisme cette aberration est précisément celle des historiens de l'art un siècle plus tard : puisque les impressionnistes étaient fidèles à la réalité et non à la transcendance, un tableau impressionniste présentait la nature vue par les yeux d'un individu, à la différence que cela représente une étape positive pour la critique moderne. Les tableaux impressionnistes furent un choc pour le public du XIXe siècle dont les artistes insistaient pour affirmer qu'il n'y avait pas de point de vue normatif commun basé sur la mémoire ou la prescription.

Dagnan-Bouveret était aussi un pastelliste et un membre de la Société des Pastellistes qui tenait des expositions annuelles à la Galerie Georges Petit. Macpherson a pu y développer son talent et s'habituer à faire des études préalables dans ce medium auprès de lui. Entre 1885 et 1890, Dagnan enseigna à l'Académie Colarossi avec Gustave Courtois (qui devint cousin par alliance), son inséparable ami depuis le temps qu'ils avaient été étudiants sous l'autorité de Gérôme. L'Académie avait un studio au 10, rue de la Grande Chaumière à Montparnasse sur la rive gauche, mais Macpherson et Bartlett durent fréquenter le très chic Colarossi studio au 39, avenue d'Eylau dans le 16e arrondissement[97]. Courtois se spécialisa dans les portraits superfinis, style académique fort prisé par le milieu institutionnel de l'art français et Macpherson y apprit sans aucun doute la base du portrait sous son encadrement didactique. De Dagnan, elle absorba l'approche naturaliste et acquis des techniques pour infuser un tableau d'un état d'esprit de douces introspections caractérisant son travail à cette époque. Dagnan garda son propre studio sur l' avenue de Villiers, au nord de la gare St-Lazare dans le 17e[98]. Bien qu'il ait déjà reçu la Légion d'honneur en 1885, Dagnan obtint une reconnaissance publique grâce à ses sujets bretons tel que *Les Bretonnes au Pardon* de 1887, décrit comme « l'œuvre la plus expressive du Salon et celle qui va le plus loin » au Salon de 1889[99]. Après la mort de Bastien-Lepage en 1884, il était devenu le chef de file des peintres naturalistes en France et influença les peintres qui partageaient cette approche en Europe, en Angleterre et en Amérique.

Quoiqu'elle ait exposé des sujets de Barbizon et de Fontainebleau en 1891 et 1892, Macpherson, tout comme Jones, se consacra rapidement à la Bretagne. Les sujets bretons revinrent régulièrement parmi ses présentations au cours d'une douzaine d'années par la suite. Concarneau, plutôt que Pont-Aven, était son principal lieu, probablement à cause de la longue association entre cette ville et Terre-Neuve mais plus vraisemblablement à cause du fait que Dagnan le préférait. Les paysages français qui commencent à apparaître parmi ses sujets d'exposition en 1891 sont un indice du moment où Macpherson étudia en France, tout comme le fait qu'elle ne présente rien à l'exposition RSA de 1890[100]. Ayant vécu l'aventure de la Grande Exposition à Édimbourg en 1886, Macpherson aurait pu trouver irrésistible l'attirance de l'Exposition universelle de Paris en 1889. Si elle était au Colarossi pendant l'année 1889, il se peut qu'elle ait partagé des classes avec Mary Bell (Eastlake) et Margaret Houghton (Brunn), qui toutes deux peignirent aussi en Bretagne. Une autre Canadienne, Laura Muntz (Lyall) arriva en 1891 et étudia au Colarossi pour la plus grande partie de la décennie. L'Américaine Cecilia Beaux, elle aussi une élève de Courtois et Dagnan pendant les années 1888/89, choisit aussi Concarneau comme base bretonne. Deux autres expatriés terre-neuviens étudièrent avec Courtois, Maurice Cullen en 1889 et Maurice Prendergast quand il arriva à Paris en 1891. Cullen déménagea à l'Académie Julian en 1890 où les Canadiens William E Atkinson, Paul Peel, James Wilson Morrice et Frédéric Ede étudiaient. À l'exception du francophone Ede et des Terre-neuviens, aucun de ces artistes n'a démontré d'intérêt à l'égard du travail fait par les impressionnistes et les post-impressionnistes dans leur façon de créer avant 1895[101]. C'est peut-être l'esprit d'indépendance caractérisant les Terre-neuviens, qui leur permit de réagir sans préjugés à tout ce qu'ils voyaient à Paris à cette époque et de sélectionner les aspects de la « nouvelle peinture » qui plaisaient à leur sens esthétique. Comme la plupart des Américains, ils ignorèrent les aspects théoriques de l'impressionnisme : leur reconnaissance du mouvement se voit dans « la couleur crue, la fluidité du coup de pinceau et l'accent mis sur le momentané[102] » tout en conservant les formes essentielles des objets dans leurs peintures.

Tout au long des années 1890, Macpherson envoya des sujets bretons aux expositions annuelles écossaises et à partir de 1894, aux Salons SNBA de Paris[103]. Tout en étudiant et peignant une partie de l'année en France, elle établissait sa pratique de portraitiste à Édimbourg. Une lettre à sa mère suggère que Bartlett et elle aient pu obtenir une séance privée cette année-là : « Je suis maintenant

those aspects of the "new painting" that pleased their aesthetic sense. Like most North Americans they ignored the theoretical aspects of Impressionism: their acknowledgement of it is seen in "heightened colour, fluid brushwork, and an emphasis on the momentary"[102] while still maintaining the essential forms of the objects in their paintings.

Throughout the 1890s Macpherson sent Breton subjects to the annual Scottish exhibitions and, beginning in 1894, to the SNBA Salons in Paris.[103] While studying and painting part of each year in France, she was establishing her practice as a portrait artist in Edinburgh. A letter to her mother suggests that she and Bartlett may have received a private showing that year: "I am fearfully busy just now getting ready for our exhibition, we have only a clear week before the pictures go in, and every picture seems to need a touch. Then there are so many calls to be paid and letters to be written as we wish to interest everyone in it".[104] No record of this exhibition has been located. Her portrait of Dr John Moir, the obstetrician who had treated her sister Lucy a decade before, received favourable notice at the 1895 RSA exhibition,[105] as did her 1897 submissions, including her "well-finished and agreeably executed portrait of a lady in black with green velvet sleeves" which showed the "good colour and careful workmanship" that characterises all her work.[106] This portrait is undoubtedly that of Maud Creighton, soon to become Lady McCallum, whose husband was Governor of Newfoundland between 1899 and 1901. Macpherson submitted her pastel version of the portrait to many other exhibitions in subsequent years. In 1896, through the Aiken Dott Gallery, she sold a pastel portrait titled *Madge* to John Kirkhope.[107] Possibly this was a self-portrait since she ceased about this time to be Maggie in her private life and became Madge.

On this side of the Atlantic, she sought markets for her work as well; in 1893, she exhibited *A Village Idyll* at Gordon & Keith's in Halifax.[108] Paintings she had brought home to St John's on family visits were also included in the annual exhibitions organized by FC Varley at the Methodist College, where they were always singled out for special notice. Civic pride in "a native of Newfoundland, who has already won a wide and distinguished reputation, and whose works have found admission to the Salon de Peinture of Paris" without doubt motivated the reviewer in December 1895[109] who cited favourable opinions from London critics when 'The Mouth of the [Ar]euse' had been exhibited in the Dudley Gallery. In 1896, Macpherson attended Varley's exhibition in November,[110] and a month later closed the year with "forty or fifty" of her own paintings in a solo show, "a unique exhibition, being the first ever held in Newfoundland in which all the paintings were the work of a native artist holding a leading place among the famous painters of the day."[111] Three years later, her brother Campbell organized an even larger exhibition of her paintings at the Colonial Building, under the patronage of Governor McCallum. In support of the Patriotic Fund for the families of Boer War casualties, an "Art Union" subscription was organized whereby all subscribers would "secure a painting exceeding in value the price paid, with the chance of securing one of a pair worth $100 and $500 respectively."[112] Her exhibition received three notices in the *Daily News*: "Though we may not be able to translate their effects upon us in the jargon of the typical art critic", wrote PHILISTER, "it is enough for some of us to recognize that they are things of beauty." PHILISTER gave enthusiastic approval to most of the paintings, but hedged about others:

> Although I have committed myself to say something of these pictures of Miss Macpherson's which have the stamp of the Impressionist school, I am rather reluctant to undertake the task. I feel that I am treading on perilous ground, and that the quicksands of ignorance or my Boeotian taste may overwhelm me in confusion...I can well understand that there is much that is admirable in these pieces; and that suggestions or impressions are forced upon one by bold splashes of colour or unconventional drawing...But to this particular Philistine they are admirable more as *tours de force* than as appealing to any dormant artistic emotions.[113]

The visit and exhibition probably coincided with Macpherson and Bartlett's final and complete move from Edinburgh to Paris and the "Art Union" may have served as a vehicle for disposing of their old studio holdings.[114] Macpherson then brought the exhibition to Halifax, where it received very favourable comment in the *Herald*:

> Miss Macpherson is a painter of rare ability, being an exhibitor on many occasions at the Salons, Paris. She has a studio in Edinburgh and Paris. Her collection now on view is a grand one, all master pieces. The collection comprises many excellent canvases including "The Beggar Girl" a delightful oil from life, a confirmation scene, and a beautiful painting from life of Lady McCallum, wife of the governor of Newfoundland. The pictures are by far the best seen in Halifax for years, and lovers of high art should not miss the opportunity of seeing them.[115]

Judging from addresses listed in exhibition catalogues, Macpherson and Bartlett had maintained a presence in both Paris and Edinburgh since the mid 1890s. Their first Paris address recorded was at 50, rue du Docteur Blanche in the 16th arrondissement, the new and fashionable suburb of Auteuil, just down the street from the family home of the portraitist and pastelist Jacques-Émile Blanche and opposite the studio of the American sculptor, Paul Wayland Bartlett. Today this is one of the most expensive districts in Paris, but in the late 19th century, Auteuil was both newly fashionable and

affreusement occupée à me préparer pour notre exposition, il ne nous reste qu'une courte semaine avant que les tableaux n'entrent et il me semble que chaque toile a besoin d'une retouche. Puis, il y a tellement d'appels à faire et de lettres à écrire vu que nous souhaitons que tout le monde s'y intéresse[104] ». On ne put retracer aucun dossier sur cette exposition. Son portrait du Dr John Moir, l'obstétricien qui avait soigné sa sœur Lucy 10 ans auparavant, fut remarqué à l'exposition RSA de 1895[105], tout comme ses soumissions de 1897, incluant son « portrait bien fini et agréablement exécuté d'une femme en noire avec des manches en velour vert » qui montrait la « bonne couleur et la confection soignée » qui caractérise tout son travail[106]. Ce portrait est sans aucun doute celui de Maud Creighton, qui allait bientôt devenir Lady McCallum, dont le mari était le Gouverneur de Terre-Neuve entre 1899 et 1901. Macpherson proposa par la suite sa version pastel du portrait à plusieurs autres expositions. En 1896, par l'intermédiaire de la Aiken Dott Gallery, elle vendit un portrait en pastel intitulé *Madge* à John Kirkhope[107]. Il se peut que cela ait été un auto-portrait puisqu'à partir de ce moment, elle cessa d'être Maggie dans sa vie privée et devint Madge.

De ce côté-ci de l'Atlantique, elle continua à chercher des marchés pour son travail; en 1893, elle exposa *A Village Idyll* chez Gordon & Keith's à Halifax[108]. Les tableaux qu'elle avait rapportés à la maison à St John's, lors de visites à sa famille, furent aussi inclus dans les expositions annuelles organisées par FC Varley au Collège méthodiste, où ils étaient toujours retenus avec des commentaires favorables. Une fierté civique pour « une native de Terre-Neuve, qui jouissait déjà d'une réputation solide et distinguée et dont le travail s'était retrouvé au Salon de Peinture de Paris », c'est sans aucun doute ce qui motive le critique en décembre 1895[109] lorsqu'il rapporta des commentaires élogieux de la part des critiques londoniens quand *The Mouth of the [Ar]euse* fut exposé à la Dudley Gallery. En 1896, Macpherson assista à l'exposition de Varley en novembre[110] et termina l'année un mois plus tard par une exposition solo de « quarante ou cinquante » de ses propres tableaux. Ce fut « une exposition exceptionnelle, la première à avoir lieu à Terre-Neuve où tous les tableaux étaient d'une artiste locale qui occupait une place de choix parmi le groupe de peintres reconnus de l'époque[111] ». Trois ans plus tard, son frère Campbell organisa une exposition encore plus importante de ses tableaux au Colonial Building, grâce au mécénat du Gouverneur McCallum. En appui au fonds patriotique des familles des blessés de guerre de la guerre de Boer, une « Union de l'art » fut organisée au moyen de laquelle tous les souscripteurs « recevraient un tableau excédant en valeur le prix payé, tout en ayant la chance de gagner une des paires valant 100$ et 500$ respectivement[112] ». Le *Daily News* publia trois critiques sur son exposition : « Même si nous nous sentons incapables de traduire leurs effets sur nous dans le jargon d'un véritable critique d'art », écrivit PHILISTER, « il nous est suffisant de reconnaitre que ce sont des objets de beauté ». PHILISTER approuva, enthousiaste, la plupart des tableaux mais refusa de se compromettre pour certains autres :

> Bien que je me sois engagé à dire quelque chose à propos des tableaux de mademoiselle Macpherson qui sont marqués au fer de l'école impressionniste, je suis plutôt réticent à entreprendre cette tâche. J'ai l'impression d'avancer sur un terrain périlleux et que les sables mouvant de l'ignorance ou que mes goût béotiens pourraient me rendre confus. ... Je peux très bien comprendre l'aspect remarquable de ces pièces et que les taches de couleur vive et le dessin non conventionnel nous imposent des suggestions ou des impressions. Toutefois, pour ce Philistin ici présent, ils sont admirables plutôt comme *tours de force* qu'attirants pour quelques émotions artistiques endormies que ce soit[113].

La visite et l'exposition coïncidaient probablement avec le déménagement final et complet de Macpherson et Bartlett, qui partirent d'Édimbourg vers Paris. « L'Union de l'art » dut servir de moyen pour se débarrasser des œuvres qui se trouvaient toujours dans son studio[114]. Puis, Macpherson apporta l'exposition à Halifax, où elle reçut des commentaires favorables dans le *Herald*:

> Mademoiselle Macpherson est une peintre de rare capacité, ayant exposé à plusieurs reprises aux Salons de Paris. Elle a un studio à Édimbourg et à Paris. Sa collection maintenant en montre est de grande classe, toutes des pièces de maîtres. La collection comprend plusieurs excellentes toiles incluant « The Beggar Girl », une huile charmante illustrant un moment de vie, une scène de confirmation, et une jolie peinture représentant la vie de Lady McCallum, qui était la femme du gouverneur de Terre-Neuve. Les tableaux sont de loin les meilleurs qu'on ait vus à Halifax depuis des années et les amoureux d'art de grande qualité ne devraient pas rater l'occasion de les voir[115].

À en juger par les adresses énumérées dans les catalogues de l'exposition, Macpherson et Bartlett maintinrent une présence à Paris et à Édimbourg depuis la moitié des années 1890. Leur première adresse connue à Paris était au 50, rue du Docteur Blanche dans le 16e arrondissement, le nouveau quartier très à la mode d'Auteuil. Elles se trouvaient sur la même rue, mais un peu plus bas que la maison familiale du portraitiste et pastelliste Jacques-Emile Blanche et en face du studio du sculpteur américain, Paul Wayland Bartlett. C'est aujourd'hui un des quartiers les plus dispendieux de Paris, mais à la fin du XIXe siècle, Auteuil était à la fois à la mode et meilleur marché que les quartiers bien établis du centre de Paris. En 1897, Macpherson fut incluse dans le second volume de *Nos Peintres et sculpteurs*, un guide illustré destiné aux artistes qui travaillaient à Paris à ce moment-là – son mentor Dagnan Bouveret avait paru dans le premier volume. En compagnie de Macpherson, Frédéric Ede et des Américains Frederick Bridgman, Mary Franklin, John McClure Hamilton, Alexander Harrison et Dwight William Tryon apparaissent au fil des pages. Dans les années menant à la fin du siècle et celles du début du suivant, ses peintures étaient souvent illustrées dans des catalogues de Salon et acceptées à des expositions internationales : à

much cheaper than the established districts in central Paris. In 1897, Macpherson was included in the second volume of *Nos Peintres et Sculpteurs*, an illustrated guide to artists currently working in Paris – her mentor Dagnan Bouveret had appeared in the first volume. Along with Macpherson, Frédéric Ede and the Americans Frederick Bridgman, Mary Franklin, John McClure Hamilton, Alexander Harrison, and Dwight William Tryon appear among its entires. In the years leading up to, and following, the turn of the century, her paintings were frequently illustrated in Salon catalogues, and accepted at international expositions: at the Paris Exposition Universelle in 1900 she showed seven works at the Canadian Pavilion and one at the British and received a bronze medal.[116] Because her paintings were included in the Canadian Pavilion, Macpherson received notice from Canadian reviewers. *La Presse* was pleased with her work, but unaware that she was a woman: "Campbell Macpherson has a young peasant girl, chewing on a blade of grass, sitting on a rock, in a field, in bright sunlight. The artist displays superior skill in his treatment of the child."[117] *Paris-Canada*, the biweekly Canadian newspaper in Paris, was similarly impressed: "In this gallery . . . we should also make note of Miss Campbell Macpherson, whose *Effet de lumière* is extremely successful; also by this artist is a portrait, *Les deux Soeurs*, which is truly charming."[118] The French press may also have been struck by her work at the Exposition for they began to comment on her work at the Salons: among the noteworthy paintings "des Bretons et des Bretonnes", *Figaro* included those of Mme Macpherson on 21 April 1901,[119] and the reviewer for *Le Voltaire* noticed her work the following year on 25 April 1902. She continued to send paintings annually to the SNBA Salons, to the Pan-American Exhibition in Buffalo in 1901, and for four years to the *Société des Amis des Arts de Nantes*. Contemporary accounts credit her with gold medals at the Reims exhibition in 1903[120] and at the Exposition Internationale held at Nantes the following year.

After William Erskine Bartlett's death at Bridge of Allan, Scotland, on 4 May 1900, Bartlett and her three sisters had each received an inheritance of £11,047/9/6.[121] The inheritance may have permitted the partners to mark the new century by a move to the new purpose-built studios at 8, Villa Michel-Ange, where they remained until the war; they passed the winter months each year in the south of France or northern Italy, at Vence (now famous for the Matisse chapel) in 1905/6, and at Cadenabbia on Lake Como in 1906/7,[122] since Bartlett had developed health problems from the cold damp Paris winters. She had ceased to exhibit in 1903. Madge Macpherson made a final visit home to see her mother a few months before her death in April 1904, and was at Cannes with her brother Campbell when he died there on 23 April 1908. Increasingly, during the teen years Macpherson sent floral still-lifes to the Salons, perhaps because Bartlett's infirmities prevented travelling to painting venues. In 1913 she would send *À l'étang*, her 1904 SNBA painting to the Carnegie International exhibition in Pittsburgh. This may have been in response to a suggestion from Dagnan-Bouveret who had served on the Foreign Advisory Committee for the Carnegie International from 1897 until 1908. Following German air raids on 30 August 1914, when "a bomb fell quite near" and destroyed the serenity of Auteuil, Macpherson and her companion waited out the Paris offensive at the Grand Hotel Angleterre at Vevey, Switzerland. Here she described for her nephew Cluny their reaction to the anti-Britain rhetoric of a German-American couple whom they thought to be spies, "Jo & I made up our minds that we would be shot the first thing as he had 17 relations serving as officers in the Prussian army."[123] They were back in Paris the following year, but wintered in the south, often at Arcachon on the Bay of Biscay.[124] As had been the case before the war, the winter retreats they chose were near the spots favoured by the "international" set, but sufficiently off those well-born paths to be more economical. In another card from Arcachon, undated but shortly after 6 December 1917, she notes her alarm that her niece had been in Halifax during "that awful explosion" and that "Paris is still being bombarded, & as we are in a particularly exposed part, near the second biggest munitions works in France, we are staying on here, till we see what the future returns for us."[125]

On return to Paris, they moved their studio to 34, rue Troyon, in Sèvres, opposite the Île Seguin, where almost immediately Louis Renault began to build his factory complex. They established their home further into the country at 7, rue Gambetta, in Versailles opposite the Château.[126] No doubt the war had depleted their investments and the appeal of Versailles was both economic and historic. Macpherson had sent paintings to both the SNBA and SFA in 1914; when the Salons resumed after the war, she sent a floral still life to the joint exhibition in 1919 and the following year sent the SNBA one painting probably completed during their exile in Switzerland and a more recent work documenting the return of peace and serenity to their lives. She seems to have regarded the small intimate studies of relatives painted at her home in 1915 and 1924, in a style much influenced by the Nabis and the Ballet-Russe, as ones for private viewing only, but they reveal how closely she remained connected with the artistic current in Paris during the *belle époque*. After twenty years of modest, but continual, success in Paris and five long years of war, Macpherson was now confronting more and more her own physical failings. Restored by a winter in the sun, she wrote to her niece from Èze in 1921 that "I am painting more than I have in years & revelling in everything".[127] A small view of Cap Ferrat, employing Pissarro's favoured foreground motif of a fruit tree in blossom probably dates to this visit, and possibly, too, at this time, she and Bartlett offered their skills to the English Church of the Holy Trinity in nearby Nice. An apse that had been added to the church in 1913, but never decorated because of the war, was now given a set of ten illusionistic panels that resembled renaissance frescos, and employed the pastel tones favoured by Puvis de Chavannes for his murals. "They were designed

l'Exposition universelle de Paris en 1900, où elle reçut une médaille de bronze, elle a présenté sept œuvres au Pavillon canadien et une au Pavillon britannique[116]. Macpherson eut droit à des critiques de la part de critiques canadiens dû au fait que ses tableaux furent accrochés dans le Pavillon canadien. *La Presse* était très contente de son travail mais ignorait qu'elle était une femme : « Campbell Macpherson a une petite paysanne, mordillant un brin d'herbe, assise sur un roche, dans un champ, en plein soleil. La figure de l'enfant est vraiment éclairée par le talent d'un bon peintre[117] ». *Paris-Canada*, un journal canadien publié tous les quinze jours à Paris, était également impressionné : « Dans cette galerie... il me faut encore citer Miss Campbell Macpherson dont *l'Effet de lumière* est très réussi; de cette artiste encore, un tableau portrait *Les deux Sœurs*, qui est plein de charme[118] ». La presse française dut aussi être saisie par son travail à l'Exposition puisque les critiques commencèrent à commenter son travail aux Salons : parmi les tableaux notables de la série « des Bretons et des Bretonnes », *Le Figaro* inclut ceux de Mme Macpherson le 21 avril 1901[119] et le critique du *Voltaire* mentionna son travail l'année suivante le 25 avril 1902. Elle continua à envoyer des tableaux annuellement aux salons SNBA, à l'exposition panaméricaine à Buffalo en 1901 et pendant quatre ans à la Société des Amis des arts de Nantes. Des comptes-rendus contemporains ont reconnu son mérite en lui accordant des médailles d'or à l'exposition de Reims en 1903[120] et à l'Exposition internationale tenue à Nantes l'année suivante.

Après la mort de William Erskine Bartlett à Bridge of Allan, Écosse, le 4 mai 1900, Bartlett et ses trois sœurs reçurent un héritage de £11,047/9/6[121]. L'héritage permit certainement aux partenaires de célébrer le nouveau siècle en déménageant dans des nouveaux locaux construits spécialement pour être des studios au 8, Villa Michel-Ange où elles restèrent jusqu'à la guerre. Chaque année, elles passaient les mois d'hiver dans le sud de la France ou dans le nord de l'Italie, à Vence (maintenant célèbre pour la chapelle de Matisse) en 1905/6 et à Cadenabbia sur le lac de Côme en 1906/7[122], car certains problèmes de santé, dus aux hivers humides de Paris, s'étaient manifestés chez Bartlett. Elle avait cessé d'exposer en 1903. Madge Macpherson rendit une ultime visite à sa mère quelques mois avant sa mort en avril 1904 et était à Cannes avec son frère Campbell quand il y mourut le 23 avril 1908. Progressivement, pendant une dizaine d'années, Macpherson envoya des natures mortes florales aux Salons, en raison probablement des infirmités de Bartlett qui les empêchaient de se déplacer pour peindre. En 1913, elle enverra *À l'étang*, son tableau SNBA de 1904 à l'exposition Carnegie International à Pittsburgh; ceci probablement en réponse à une suggestion de Dagnan-Bouveret qui fut membre du comité consultatif étranger du Carnegie International de 1897 jusqu'en 1908. Suite aux attaques aériennes des Allemands le 30 août 1914 lorsque « une bombe tomba pas mal près » et détruisit la sérénité d'Auteuil, Macpherson et sa compagne attendirent que se passe l'offensive de Paris au Grand Hotel Angleterre à Vevey, Suisse. Elle y décrivit à son neveu Cluny leur réaction face à la rhétorique antibritannique d'un couple américano-allemand qu'elles pensaient être des espions, « Jo et moi nous étions de l'opinion que nous serions immédiatement tués puisqu'il avait 17 connaissances qui servaient en tant qu'officiers dans l'armée prussienne[123] ». Ils étaient de retour à Paris l'année suivante, mais passèrent l'hiver dans le sud, souvent à Arcachon sur la baie de Biscay[124]. Comme c'était le cas avant la guerre, les endroits d'hiver qu'ils choisissaient étaient situés près des coins qui avaient la faveur des mondains mais quand même assez loin des sentiers fréquentés par les privilégiés pour que ce soit plus économique. Dans une autre carte d'Arcachon non datée mais écrite peu après le 6 décembre 1917, elle fait part de ses inquiétudes au sujet du fait que sa nièce ait été à Halifax lors de « cette terrible explosion » et que « Paris soit toujours bombardée et comme nous sommes dans une section particulièrement exposée, près de la deuxième plus grosse usine de munitions en France, nous allons rester ici jusqu'à ce que nous sachions ce que l'avenir nous réserve[125] ».

En revenant à Paris, ils ont déménagé leur studio au 34, rue Troyon, à Sèvres, en face de l'Île Séguin, où, peu après, Louis Renault y construisit son usine. Ils se sont installés plus loin à la campagne au 7, rue Gambetta, à Versailles en face du Château[126]. Nul doute que la guerre épuisa leurs économies et l'attirance de Versailles était à la fois économique et historique. En 1914, Macpherson envoya des peintures à la SNBA et à la SFA; quand les Salons reprirent leurs activités après la guerre, elle envoya une nature morte florale à l'exposition conjointe de 1919 et l'année suivante, elle envoya, au SNBA, une peinture qu'elle avait probablement terminée durant son exil en Suisse et une autre plus récente exprimant le retour de la paix et de la sérénité dans leur vie. On dirait qu'elle considéra les petites études intimes de sa parenté, peintes chez-elle en 1915 et 1924, dans un style se rapprochant plutôt du Nabis et des Ballets russes, comme étant pour des expositions privées seulement. Ces études révèlent quand même jusqu'à quel point elle demeure branchée sur le courant artistique de Paris à la *belle époque*. Vingt ans après de modestes mais continuels succès à Paris et cinq longues années de guerre, Macpherson devait maintenant faire face de plus en plus à ses propres défaillances physiques. Remise sur pied par un bel hiver au soleil d'Èze, elle écrivit à sa nièce en 1921 : « Je peins plus que je ne le fis ces dernières années et je me délecte de tout[127] ». Une petite vue du Cap Ferrat, utilisant pour avant-plan, les motifs qu'affectionnait Pissarro d'un arbre fruitier en fleurs, remonte probablement à cette visite et possiblement à cette époque aussi, elle et Bartlett offrirent leurs talents à l'église anglicane à Nice, située tout près. On allait donner à une abside qui avait été ajoutée à l'église en 1913, qu'on n'avait jamais décorée à cause de la guerre, une série de dix panneaux recréant l'illusion des fresques de la renaissance et employa des tons pastel utilisés par Puvis de Chavannes dans ses murales. « Ils ont été dessinés et faits », se souvint un paroissien, « par les membres de la congrégation, Sir Henry Cunynghame et Miss Hay Currie qui habitaient à Nice et Miss Macpherson et Miss Bartlett qui viennent ici régulièrement, leur résidence permanente étant à Versailles[128] ». Toujours regonflée par cette revitalisation, elle dut préparer une version clandestine d'une petite étude du pont à Sèvres, probablement peinte d'un endroit privilégié près de leur studio, pour le Salon SAF en 1922. Vu que Macpherson habitait à Versailles et visitait les jardins du Château régulièrement, il se peut qu'elle y ait rencontré Eugène Atget à l'occasion

and executed", recorded a parishioner, "by members of the congregation, Sir Henry Cunynghame and Miss Hay Currie who reside at Nice, and Miss Macpherson and Miss Bartlett who are regular visitors here, their permanent home being at Versailles."[128] Still buoyed perhaps by this revitalization, she may have worked up a moonlit version of a small study of the Seine at Sèvres, probably painted from a favoured locale near their studio, for the SAF Salon in 1922. Living in Versailles and visiting the gardens of the Château regularly, Macpherson might reasonably have met Eugène Atget on one of his visits to document the estate, and been inspired to produce her own record of the park. A little study of Jo approaching the Fontaine de Diane features the statue of Venus and Cupid, known as *L'Heure du Midi*, that Atget had twice recorded.[129] She concluded her exhibiting record with views of the Versailles gardens and floral still-lifes sent to SAF Salons until 1926. At 66 then, Macpherson had out-lived all her siblings; family continued to visit her at Versailles or the Riviera, and after one of those visits by Campbell's daughter Violette and Archibald's daughter Patricia in the winter, she died at Versailles on 16 May 1931.

Jo Bartlett continued to live at their home in Versailles until another war forced her to flee to England in advance of the German invasion of Paris on 14 June 1940. Bartlett died on 19 June 1944, in a nursing home at Haslemere, Surrey, and their joint property was broken up after the war; in that confused period, the Macpherson family did not learn of Bartlett's death until too late and any paintings that survived the war and remained in their studio were ordered by the Paris lawyers to be sold at auction in August 1949.[130]

d'une de ses visites pour documenter le domaine afin d'établir ses propres archives du parc. On retrouve dans une petite étude de Jo s'approchant de la Fontaine de Diane, une statue de Vénus et de Cupidon (connue sous le titre de *L'Heure du Midi*) qu'Atget avait publié à deux reprises[129]. Elle acheva son dossier d'exposition par des vues des jardins de Versailles et par des natures mortes florales qu'elle envoya aux Salons SAF jusqu'en 1926. À 66 ans, Macpherson survécut à ses frères et à sa sœur. La famille continua à lui rendre visite à Versailles ou sur la Côte d'Azur et c'est après une des visites d'hiver de sa nièce Violette, fille de son frère Campbell et de Patricia la fille d'Archibald, qu'elle mourut à Versailles le 16 mai 1931.

Jo Bartlett continua à vivre dans leur maison à Versailles jusqu'à ce qu'une autre guerre l'oblige à fuir vers l'Angleterre peu avant la prise de Paris par les Allemands le 14 juin 1940. Bartlett décéda le 19 juin 1944, dans un hospice à Haslemere, Surrey, et leur propriété conjointe fut dévalisée après la guerre. En ces temps chaotiques, la famille Macpherson n'apprit la mort de Bartlett que beaucoup plus tard et tous les tableaux qui pouvaient avoir survécu à la guerre et qui étaient restés dans leur studio furent vendus aux enchères à Paris sous les ordres des avocats en août 1949[130].

Pathways Followed

Both Jones and Macpherson were born, before the Salon des Refusés threw the Paris art world into turmoil, into the comfortable world of ninteenth century painting, in which portraits, landscapes, and renaissance-inspired religious subjects constituted the proper subjects of art in the British North American colonies. Their families recognised their innate skill for capturing a likeness or reproducing a favourite scene on paper, and financed the training that allowed them to pursue an art practice that deviated greatly from the comfortable visions of their childhood. More than fifty Canadian art students came to Paris and exhibited at the Salons during the nineteenth century,[131] but most remained true to their original vision and ignored the Impressionists. Jones, by contrast, would have seen several of the original Impressionist exhibitions after she arrived at Paris in 1878 and their effect is evident in her paintings. Impressionism had become almost respectable when Macpherson reached Paris in 1889 – after the eighth and final Impressionist exhibition in 1886 – and she was obviously conscious of the current output of its practitioners. Like the American visitors who surrounded them in greater numbers, they "created a variant of the French style that was indebted more to Impressionist surfaces than to Impressionist principles, and that was hesitant and occasional",[132] in part because they had come to Paris to learn figure painting. Neither adhered to the original narrow Impressionist practice of placing patches of unmixed colour to suggest the over-exposed play of light on the canvas, but both artists chose masters from the Naturalist School whose approach to painting blended Impressionist and academic practice, and both were painting in this modified Impressionist manner far in advance of the Canadians from central Canada.

Jones, in fact, has been singled out by Carol Lowrey in *Visions of Light and Air*, as "the first Canadian painter to experiment with the stylistic and thematic precepts associated with the New Painting, evident not only in the *Conservatory* but in several outdoor subjects painted around the same time...in which she effectively captures the play of sunlight on both the figure and landscape."[133] Her Paris paintings testify to how much she had learned since first putting brush to paper in Halifax. Some of her early watercolours suggest a self-teaching process of adapting a cross-hatching technique seen in the illustrated magazines of the day for applying colour to her drawings, but in the series of Bloomingdale subjects completed under Forshaw Day's tutelage, she has learned to impart texture and depth to a picture by means of brushwork. Her first lessons in Paris would have involved basic drawing, and Krug's curriculum no doubt recommended, as did the Académie Julian, that students obtain additional funds through submission of their work to the illustrated magazines. Some of Jones's illustrations were published in the *London Graphic;*[134] a published venue for two scenes of Parisians amusing themselves near the Bois de Boulogne, dating to about 1878, has not been found.

Two small undated sketches of an Alpine lake are perhaps exercises in seeing, and exaggerating, the colours that are really present in nature. Of particular interest, is Jones's prescient use of scrap paper pasted into one scene as a sail, since collage did not become a feature of modernist art practice until 1912. Was she already conscious of the conflicting nature of the reality of a painting vis-a-vis the reality of nature, and the new realities that could be created by the artist? Using the same box of colours, perhaps on her last winter visit home in 1881, she captured the improbable, but factual, reality of a sun pillar on the horizon. Ice crystals from high clouds, reflecting sunlight off their horizontal faces, produce sun pillars as they flutter downward like leaves.

Sadly no preparatory works in watercolour or graphite for any of Jones's paintings have been located (although Alice's description of Isobel Broderick's practice in another novel, *Bubbles We Buy*, suggests that she witnessed her sister following this pattern).[135] What survives, in four instances only as contemporary photographs, is a small but brilliant set of paintings completed in a twelve-year span between 1880 and 1891.[136] Certainly her *Still Life on Sideboard* registers as a graduation piece: a demonstration that she had mastered techniques for depicting curved and flat surfaces, whether transparent or opaque, smooth or faceted, dull or shiny, and could handle reflections, refractions, and projections into the picture plane with equanimity. Its ostensibly masculine subject matter of drinks and cigars is perhaps evidence of

Les sentiers définis

Jones et Macpherson sont nées à une époque confortable de la peinture du XIXe siècle, avant la période d'agitation dans le monde de l'art suscitée par le Salon des Refusés à Paris. Durant cette époque, les portraits, les paysages et les sujets religieux inspirés de la Renaissance constituaient les sujets d'art appropriés dans les colonies de l'Amérique du Nord britannique. Les familles de Jones et de Macpherson avaient su reconnaître leur talent inné pour capter une ressemblance ou reproduire une scène favorite sur papier et décidèrent de financer des études qui leur ont permis de poursuivre une pratique de l'art déviant grandement des visions confortables de leur enfance. Plus de cinquante étudiants canadiens en art s'étaient rendus à Paris pour exposer dans les salons au cours du XIXe siècle[11], mais la majorité des étudiants sont restés fidèles à leur vision originale et n'ont pas prêté attention aux impressionnistes. En contraste, Jones aurait visité plusieurs des premières expositions impressionnistes lors de son séjour à Paris en 1878, et l'effet que ces expositions a eu sur elle se reflète manifestement dans ses œuvres. Lorsque Macpherson s'est à son tour rendue à Paris en 1889 – après la huitième et dernière exposition impressionniste de 1886 – l'impressionnisme était devenu presque respectable et elle connaissait évidemment les productions de ceux qui pratiquaient cette forme d'art. Tel les visiteurs américains qui les entouraient en grand nombre, Jones et Macpherson « ont créé une variante du style français en empruntant davantage aux sujets des toiles impressionnistes qu'à leurs principes, et cette variante du style français était hésitante et occasionnelle[12] »., en partie parce qu'elles étaient venues à Paris pour apprendre à faire de la peinture de figures. Ni l'une ni l'autre n'ont adhéré de manière étroite à la pratique impressionniste originelle caractérisée par des touches de diverses couleurs non-mélangées pour refléter le jeu de lumière surexposé sur la toile, mais elles ont choisi des maîtres de l'école naturaliste dont l'approche de la peinture combinait le style impressionniste à la pratique académique. Jones et Macpherson peignaient dans ce style impressionniste modifié bien avant les Canadiens du Canada central.

En fait, Jones a été choisie par Carol Lowrey dans l'exposition *Visions of Light and Air* comme étant « la première peintre canadienne à expérimenter avec les préceptes stylistiques et thématiques associés à la Nouvelle Peinture, évidents non seulement dans l'œuvre *In the Conservatory*, mais dans plusieurs sujets peints à l'extérieur pendant la même période... dans lesquels elle captait efficacement le jeu de la lumière du soleil aussi bien dans le portrait que dans le paysage[13] ». Ses peintures de Paris témoignent jusqu'à quel point elle en avait appris depuis son initiation à la peinture à Halifax. Certaines de ses premières aquarelles suggèrent un processus autodidacte selon lequel elle a adapté la technique de contre-hachures des magazines illustrés de l'époque pour appliquer de la couleur à ses dessins. Toutefois, dans la série de sujets de Bloomingdale qu'elle a réalisée sous la tutelle de Forshaw Day, elle a appris à donner de la texture et de la profondeur à un portrait par le maniement du pinceau. Ses premières leçons à Paris auraient consisté à faire du dessin, et le programme d'études de l'Académie Krug recommandait sans doute, tout comme l'Académie Julien, que les étudiants obtiennent des fonds supplémentaires en soumettant leur travail aux magazines illustrés. Quelques-unes des illustrations de Jones ont été publiées dans le *London Graphic*[14]; aucune édition des deux scènes illustrant des Parisiens en train de s'amuser au Bois de Boulogne et datant d'environ 1878, n'a été retrouvée jusqu'ici.

Deux petites esquisses non datées d'un lac alpestre sont peut-être des exercices d'observation et d'exagération des couleurs qui sont réellement présentes dans la nature. L'usage prescient que fait Jones du papier récupéré et collé à une scène pour évoquer un voilier est particulièrement intéressant, car la pratique du collage n'est survenue dans l'art moderne que vers 1912. Prenait-elle déjà conscience de la nature contradictoire de la réalité de la peinture par rapport à la réalité de la nature et des nouvelles réalités pouvant être créées par l'artiste? En utilisant la même boîte de couleurs, peut-être lors de sa dernière visite chez elle pendant l'hiver 1881, elle a capté l'improbable mais concrète réalité d'un pilier créé par le soleil à l'horizon. Virevoltant comme des feuilles, des cristaux de glace provenant des nuages hauts dans le ciel reflètent la lumière du soleil sur leurs surfaces horizontales, produisant ainsi des piliers de soleil.

Malheureusement, aucun travail préliminaire d'aquarelle ou de dessin à la mine de plomb de Jones n'a été retrouvé (bien que la description d'Alice au sujet de la pratique d'Isobel Broderick dans un autre roman, *Bubbles We Buy*, suggère qu'elle ait vu sa sœur prendre cette voie)[15]. Une série petite mais géniale de quatorze peintures qui ont été réalisées dans un intervalle de douze ans, entre 1880 et 1891, est présentée ici; dans quatre autres cas, seules les photographies d'autres tableaux ont survécu[16]. Il est certain que son œuvre *Still Life on Sideboard* prouve qu'elle avait terminé ses études car elle démontre qu'elle avait maîtrisé des techniques pour peindre des surfaces courbées et plates; qu'elles soient transparentes ou opaques, lisses ou à relief, ternes ou brillantes, et qu'elle pouvait tout aussi bien manipuler des

FM Jones, *A Breton Peasant Spinning*, c.1881, NSARM, 1996-156.74
FM Jones, *Louis* or *Lou "the schoolboy, with his sunny morning face ..."*, c.1885, NSARM, 1996-156.71

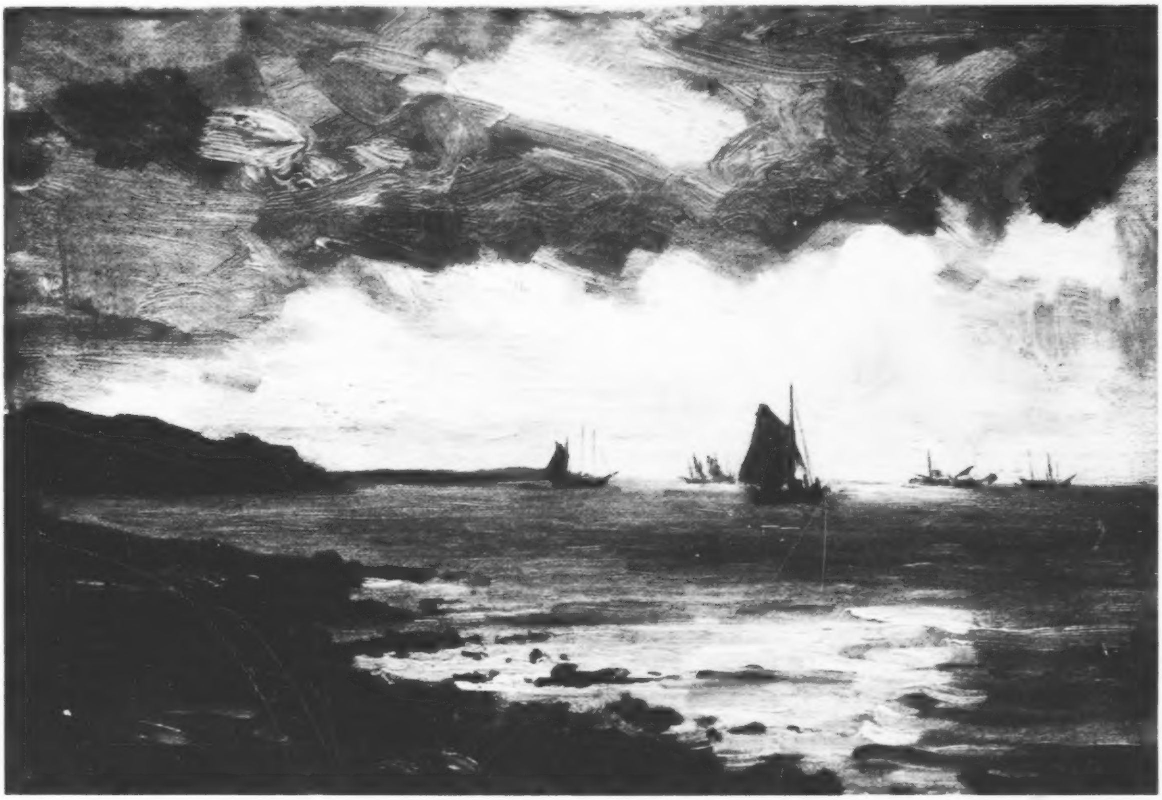
FM Jones, *Vase of Peonies*, 1882, AGNS, Gift of the Family of the/Don de la famil de l'Hon. AG Jones, Halifax, 1933.3 9

FM Jones, *Sun Pillar*, c.1881, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Alpine Lake*, c.1880, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey
FM Jones, *Alpine scene*, c.1880, Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

FM Jones, *A Capri Girl*, formerly *Evangeline*, n.d., AGNS, Purchase 1989.41
FM Jones, *Breton Interior*, 1885, Estate of/succession de/ Anne Frances Joudrey

M Campbell Macpherson, *Pivoines / Peonies*, c.1922, Collection of/de Heather Morgan, St John's

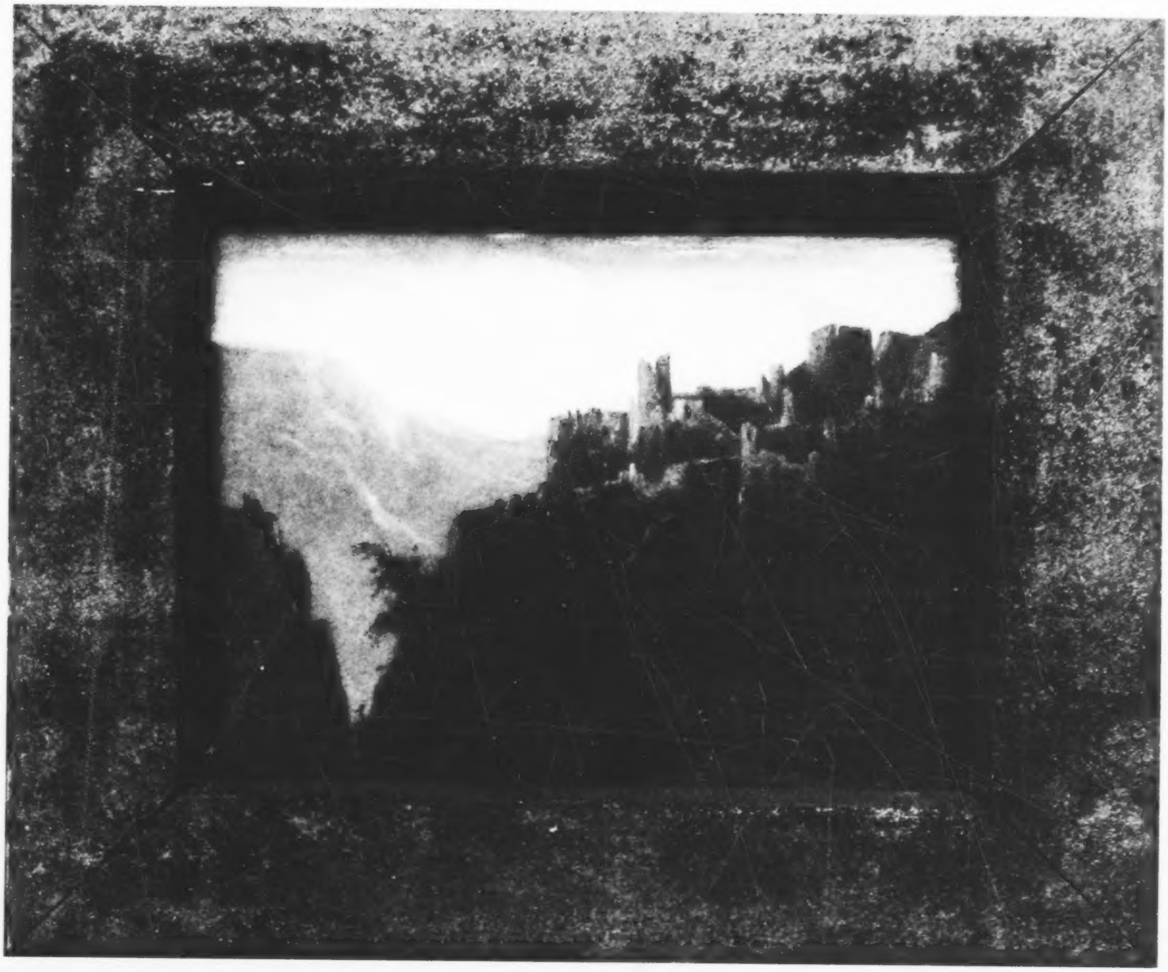
M Campbell Macpherson, *The Little One's Bedtime*, formerly *The Artist's Sister and Her Children*, c 1894,
Collection of/de/ James and/et/ Carol Anne Eagar, Sydney



M Campbell Macpherson, *Two Children in Brittany*, c.1891, Collection of/de/ Joan Nichols, Sackville
M Campbell Macpherson, *Fishing Boats off Newfoundland*, c.1893, Collection of/de/ John Nichols, Digby

M Campbell Macpherson, *Cluny Macpherson as a Child*, c.1887, Private Collection Privée
M Campbell Macpherson, *Cluny at Topsail*, c.1889, Private Collection Privée

M Campbell Macpherson, *Doing Penance*, c.1891/6, Collection of/de/ Joan Nichols, Sackville
M Campbell Macpherson, *Breton Girl*, c.1891, Collection of/de/ Chris and/et/ Margaret O'Dea, St John's
M Campbell Macpherson, *Sunday in Brittany /À l'église*, c.1896, National Gallery of Canada,
Gift of The Hon. Campbell L Macpherson, Lieutenant-Governor of Newfoundland, 1963 /Musee des Beaux-arts du Canada,
Don de l'honorable Campbell L Macpherson, Lieutenant-gouverneur de Terre-Neuve, 1963 (nº 9981)



M Campbell Macpherson, *Chateau de Falkenstein*, c.1880, Collection of /de/ Memorial University of Newfoundland, St John's
M Campbell Macpherson, *Clode Sound*, 1889, Collection of /de/ John Nichols, Digby
M Campbell Macpherson, *By the Side of a Swiss River, Neuchatel*, 1885. Collection of /de/ Memorial University of Newfoundland, St John's

her refusal to conform to expectations. Alternately, the congruence in dating could suggest that this painting is a small homage to Manet inspired by that master's virtuoso handling of coloured liquids, bottles, and cut glass in the *Bar at the Folies-Bergères*, his Salon submission in 1882.

Likewise, her earliest figure piece could be a response to a set exercise, but one in which she asserted her independence and blended elements of Impressionism to the academic. *The Young Mountaineer*, one of the paintings she sent to the 1881 RCA exhibition in Halifax, reflects the academic approach still favoured at the École des Beaux-arts, but she has softened the precise academic edges on the figure of the young boy. Smooth brushwork for his face and hands is balanced by the frank brushstrokes that make up his clothing and render the budding plants emerging from the last remnants of winter with mere splashes of pigment. The child's costume, correct in every detail, might suggest that she found her subject in Italy, but Italian models could be hired every Monday from the model market at Place de Clichy.[137] The wall of stone behind him recalls that in Krug's slightly scandalous painting *La Source*;[138] possibly such a wall was a feature of the studio props available to the Académie Krug. Her handling of the setting strongly suggests her familiarity with Monet's *Effet de neige à Vétheuil* from the 1879 Impressionist Exhibition. *An Italian Girl*, her second submission to the RCA, has not been located, but the newspaper description of it as "a really clever production" suggests a more complex composition than the simple frontal and central presentation of the shepherd boy.

In 1882, now an Associate of the RCA, Jones again sent two paintings to Montréal for the Academy's third exhibition. Her major submission, priced at $150, was *A Breton Peasant Spinning*, known today only from a contemporary photograph. The existence of the photograph suggests the possibility that the painting was sold soon after the exhibition. At the exhibition, however, most RCA visitors probably favoured Paul Peel's *The Spinner*, whose sweet sentimentality reflected the popular idealisation of peasant life. Feyen-Perrin had undoubtedly drawn Jones's attention to Jules Breton's poetic interpretations of the single female peasant in a landscape, usually posed against the setting sun.[139] Starker than this, and more modern in consequence, Jones's spinner, seen from the back, gazes pensively into the distance while she twists the wool;[140] in spite of the detail given to her richly embroidered bodice, she is an individual rather than a peasant type and painted from life, whereas Peel's painting, like those of Breton, was a studio composition.

A smaller painting, priced at $100, accompanied the *Breton Peasant Spinning* to Montréal. Possibly this was one of two very similar woodland paintings now tentatively identified as *Spring* and *At the Edge of the Woods*; the latter painting was exhibited at Suffolk Street with the Society of British Artists during the same year. If the supposition is correct, the two paintings suggest a delicious insider joke that would have appealed to the Jones sisters and their cousins – to send a European landscape to the Canadian exhibition and a Canadian landscape to the British one. Jones has chosen the heightened palette of the Impressionists for these two temporal slices of rural life. In *Spring*, she has defined a field where budding yellow primroses emerge among the dead stalks of last year's mullein with brushstrokes of pure colour rather than by drawing. David Sellin has noted that the "pearly skies of Brittany were prized"[141] by the American landscapists who flocked there in the 1870s and 1880s and the pearlescent tones of her palette capture the Breton atmosphere. In contrast, the warm radiant greens of *At the Edge of the Woods* have been kissed by the sun, anticipating Elizabeth S Nutt's description of the brilliantly green grass she found in Nova Scotia as "imprisoned sunlight",[142] and the berry bushes cast purple Impressionist shadows across the children's smocks. Probably painted on the grounds of Bloomingdale, this painting of three small children picking berries, brings to mind Henry Rosenberg's *Gathering Fuel*, a painting of three children collecting branches and bearing the inscription "Halifax" along with his signature,[143] undoubtedly painted on his 1882 visit to Halifax.

The brilliant blue sky Jones has painted in *Breton Courtyard* carries a memory of home – certainly a sky of that intense blue would have displeased those artists who came to Brittany for its soft pearly grey skies – and the sun that caused it streams haphazardly across the central section of the ancient farmhouse. Stones licked by the sun contrast with those deeply shadowed by the curious outcroppings of a building that has grown "like Topsy" over the centuries – no doubt the Manoir de Lezaven, the manor house where many artists working in Pont-Aven set up their studios. She may have selected from its many rambling parts to create her own structure for the painting since another version, in which the architecture is slightly different, can be seen in a contemporary photograph of the drawing room at Bloomingdale.[144] The painting may have been more pleasing to her family than to the artist, since she never submitted it for exhibition. Neither do exhibition records indicate that Jones ever showed her floral still-lifes. Perhaps, like the Impressionists themselves, she found that these sold well in the restaurants and cafés on the Boulevard de Clichy where artists were accustomed to sell their paintings, and used such sales to finance her continuing studies. The *Vase of Peonies* testifies to her visits to the Impressionist Exhibition in 1882 where she registered the vigour conveyed by the grey impasto background Monet employed for his *Jerusalem Artichokes* and *Chrysanthemums*. Giving similar treatment to the entire canvas – not simply the subject – is another lesson she absorbed from the Impressionists, and in a rush to assimilate

reflets, des réfractions et des projections dans le plan d'une peinture. Son choix de représenter des éléments ostensiblement masculins – des boissons et des cigares – signale peut-être son refus de se conformer aux attentes. D'un autre côté, la conformité des dates peut vouloir dire que cette peinture était un modeste hommage à Manet, inspiré par son maniement digne d'un virtuose des liquides colorés, des bouteilles et du verre taillé dans l'œuvre *Un bar aux Folies-Bergères*, qu'il a déposée au Salon en 1882.

De même, son premier effort dans la peinture de figures pourrait être le fruit d'un exercice spécifique qui l'a menée à affirmer son indépendance et à combiner les éléments de l'impressionnisme à ceux de la pratique académique. *The Young Mountaineer*, une des peintures qu'elle a envoyées à l'exposition de la RCA à Halifax en 1881, reflète l'approche académique encore favorisée à l'École des Beaux-arts. Toutefois, elle a adouci les contours académiques précis sur le portrait du jeune garçon. Le maniement en douceur du pinceau pour son visage et ses mains est équilibré par les touches franches de ses vêtements et permet aux derniers bourgeons de l'hiver de ressortir du tableau grâce à de simples taches de pigment. Le costume de l'enfant, conforme dans les moindres détails, pourrait suggérer qu'elle ait trouvé son sujet en Italie, quoique des modèles italiens pouvaient également être embauchés à tous les lundis au marché de modèles à la Place de Clichy[137]. Le mur de pierre derrière le garçon rappelle celui de la peinture un peu scandaleuse de Krug, *La Source*[138]. Il est probable que le mur faisait partie des accessoires du studio disponibles à l'Académie Krug. Sa manipulation de la scène porte fortement à croire qu'elle était familière avec l'œuvre de Monet intitulée *Effet de neige à Vétheuil*, présentée à l'Exposition impressionniste de 1879. *An Italian Girl*, son deuxième tableau déposé auprès de la RCA, n'a pas été retrouvé, mais sa description de « production vraiment géniale » dans la presse laisse entendre une composition plus complexe que la simple présentation de face et centrée du jeune berger.

En 1882, maintenant Associée à la RCA, Jones a de nouveau envoyé deux peintures à Montréal pour la troisième exposition de cette Académie. Sa présentation principale, évaluée à 150 $, était le tableau intitulé *A Breton Peasant Spinning*, aujourd'hui connu uniquement grâce à une photographie contemporaine. L'existence de cette photographie suggère que la peinture a été vendue peu de temps après l'exposition. À l'exposition, cependant, la plupart des visiteurs provenant de la RCA ont probablement préféré l'œuvre *The Spinner*, de Paul Peel, dont la douce sentimentalité reflétait l'idéalisation populaire de la vie de paysan. Feyen-Perrin avait sans aucun doute attiré l'attention de Jones vers les interprétations poétiques de Jules Breton au sujet de la paysanne seule dans un paysage, posant habituellement devant le soleil couchant[139]. Plus austère et par conséquent plus moderne, la fileuse de Jones, vue de dos, regarde au loin d'un air songeur tandis qu'elle torsade la laine[140]. En dépit du détail accordé à son corsage richement brodé, elle est une personne plutôt qu'une paysanne et elle est peinte à partir d'un modèle vivant dans le décor réel de la nature; tandis que la peinture de Peel, tout comme celle de Breton, a été produite en studio.

Une peinture plus petite, évaluée à 100 $, a accompagné le tableau *Breton Peasant Spinning* à Montréal. Il est probable qu'il s'agissait d'une des deux peintures très semblables illustrant des régions boisées, provisoirement identifiées à l'heure actuelle comme étant *Spring* et *At the Edge of the Woods*. Cette dernière a été exposée à la galerie de Suffolk Street, avec la Society of British Artists, au cours de la même année. Si cette hypothèse est exacte, les deux peintures supposent une délicieuse plaisanterie intime qui aurait séduit les sœurs Jones et leurs cousins : envoyer un paysage européen à l'exposition canadienne et un paysage canadien à l'exposition britannique. Jones a choisi la palette aux couleurs intenses des impressionnistes pour ces deux illustrations temporelles de la vie rurale. Dans la peinture *Spring*, au lieu de dessiner, elle a peint avec des touches de couleur pure un champ de primevères jaunes en éclosion, qui émergent des tiges mortes de molènes de l'année précédente. David Sellin a noté que les « ciels perlés de la Bretagne sont prisés[141] » par les paysagistes américains qui affluaient là dans les années 1870 et 1880, et les tons perlés de la palette de Jones captaient bien le ciel breton. En contraste, les verts radieux et chauds dans *At the Edge of the Woods* ont été embrassés par le soleil, comme la description d'Elisabeth S Nutt de l'herbe verte scintillante qu'elle a trouvée en Nouvelle-Écosse – « de la lumière de soleil emprisonnée[142] » – et des buissons de baies jettent des ombres impressionnistes pourpres sur les vêtements des enfants. Probablement peinte sur la propriété de Bloomingdale, cette peinture de trois petits enfants cueillant des baies rappelle *Gathering Fuel*, de Henry Rosenberg – une peinture représentant trois enfants qui entassent des branches et portant l'inscription « Halifax » avec sa signature[143] – et a sans aucun doute été produite lors de sa visite à Halifax en 1882.

Le ciel d'un bleu éclatant peint par Jones dans *Breton Courtyard* évoque le souvenir de son coin de pays natal – il est certain qu'un ciel de ce bleu intense n'aurait pas plu à ces artistes qui étaient venus en Bretagne pour y trouver un ciel doux et perlé – et les faisceaux de lumière du soleil se reflètent au hasard sur la partie centrale de la ferme ancienne. Les pierres baignées par le soleil contrastent avec celles laissées profondément dans l'ombre par les affleurements étranges d'un bâtiment qui a poussé comme de la mauvaise herbe à travers les siècles – il s'agit sans doute du Manoir de Lezaven, où bien des artistes travaillant à Pont-Aven ont installé leurs studios. Elle peut avoir choisi parmi bon nombre des éléments d'architecture divers pour créer sa propre construction dans cette peinture, étant donné qu'un autre tableau, que nous n'avons malheureusement plus, mais que l'on peut voir dans une photographie contemporaine du salon de Bloomingdale[144] démontre une architecture légèrement différente. La peinture peut avoir plu davantage à sa famille qu'à elle-même, vu qu'elle ne l'a jamais présenté à une exposition. Les archives d'expositions indiquent également que Jones n'a jamais montré ses natures mortes florales. Comme l'on fait les impressionnistes eux-mêmes, elle a peut-être constaté que ces tableaux se vendaient bien dans les restaurants ont boulevard de Clichy, où les artistes étaient accoutumés à vendre leurs peintures, et profité de ces ventes pour financer la poursuite de ses études. Le tableau *Vase of Peonies* témoigne de ses visites à l'Exposition impressionniste de 1882, où elle a assimilé l'énergie transmise par la technique d'empâtement gris dans l'arrière-fond utilisé par Monet dans *Fleurs de topinambours* et *Chrysanthèmes*. Accorder un traitement

this lesson she would appear to have overpainted whatever served as the original background. *Peonies* can also be considered her tribute to Édouard Manet, whose studio at 4, rue de St-Pétersbourg was around the corner from her own studio at 29, boulevard des Batignolles, and who frequently used the device of one stem fallen to the table in his still lifes of peonies. After a fifteen-year hiatus, Manet had returned, during the final two years of his life, to painting floral studies and she may have seen some of these on a visit to his studio or at an exhibition. With *Daylilies*, she is perhaps again asserting her independent view since so pedestrian a flower was rarely the subject of a painting, and she has delineated them with spontaneous choppy brushwork using the same palette as the one chosen for her *Still Life with Lobsters*. As well, floral studies no doubt served as preparation for her first entry to the Salon.

Although comparisons may be made to Mary Cassatt's *Woman Reading in A Garden* or *Five O'clock Tea* (both 1880), Jones's *In the Conservatory*, exhibited at the Salon of 1883 as *Le Jardin d'hiver*, is without question another homage to Manet, whose painting of the same title was included in the 1879 Salon. With the same sense of play obtaining in her submission of *Spring* and *At the Edge of the Woods* to logically opposite exhibition venues in Canada and Britain, or simply with an arrogance, temerity, or wit uncommon in North American aspirants to Salon entry, Jones has chosen her family home in Halifax as the setting for her painting. The painting is the first Canadian subject ever to appear at the Salon, although few of the three hundred thousand visitors that year, or indeed members of the Selection Committee, would have realized they were witnessing an historic first since the painting contains no clue to its location for an outsider.[145] A woman, identified by Phyllis Blakeley as Jones's cousin "Nelly"Morrow,[146] dressed in blue silk, sits reading a small volume of verse amid a warm and lush array of potted flowers and tropical plants that contrast strikingly with the cold and stark world beyond the windows of the conservatory. Two photographs of Morrow sitting in the morning room at Bloomingdale may have supplemented Jones's sketches and studies for the painting when she returned to Paris. Her painting is no slavish imitation of Manet's original; instead of his direct and frontal presentation, she has turned her composition obliquely to the picture plane and cropped it short along the bottom edge, inviting the viewer to share the intimate space the sitter inhabits. As in the *Young Mountaineer*, Jones employs a soft focus for her academic handling of the figure, represents the flowers with quick spontaneous brushstrokes, and paints the winter scene beyond the window with the fluid greys that Monet had employed for his quick studies of the Seine during its break-up in the notoriously frigid winter of 1879/80 when temperatures in France plummeted to Siberian (or Canadian) levels.[147] She has not employed the broken brushstrokes of the Impressionists to build the painting, but has laid them on the surface of the canvas. After its appearance at the Salon, Jones sent *Le Jardin d'hiver* as *The Favourite Corner* to the winter exhibition of the Society of British Artists. The family's gift of the painting to the province confirms the opinion of most viewers and critics that *In the Conservatory* is Jones's masterpiece, and so, no doubt, the artist considered it to be.

Its polished charm contrasts with the spontaneous delight of a small study of her brother, *Harry in the Morning Room*. Oral tradition describes this as the study that provided her original inspiration for the Salon painting,[148] but the assured young man in the painting must be more than fourteen or fifteen. Undoubtedly there were other studies of Helen Morrow also posed in this glazed porch that ran along the Arm side of the house, and still others in which Jones experimented with different angles from which to design her composition, but none has survived. It is more likely that Jones painted *Harry in the Morning Room* in 1886 during the summer before her marriage after her youngest brother had begun his studies at Dalhousie. Genre paintings of peasants, or of women reading or sewing, conform to the norm of popular subjects for the Impressionists, male or female. A painting of an urban, sophisticated young man upsets the conventional view of what a woman artist could or would paint in the nineteenth century. This isolated study, painted with the heightened palette of the Impressionists, hints at directions Jones might have followed had her career not been cut short.

Her other entry at the 1883 Salon is listed only as *Nature morte*, but may possibly be identified with her *Still Life with Lobsters*, also donated to the province in 1933. Since cadmium orange pigment was a new discovery in the 1880s, her choice of a subject demanding this colour might have attracted the attention of the Selection Committee and later of visitors to the Salon. Once again Jones has followed a middle course, giving academic attention to the carapaces of the lobsters that contrasts all the more vividly with the spontaneous brushstrokes that reveal the basket, seaweed, and shellfish. She achieved overall harmony, in spite of the contrasting finishes, by reducing her palette to a minimum of pigments. As suggested earlier, her floral study of daylilies on a blue tray was probably painted at the same time.

The 1883 exhibition in Toronto was the last occasion on which Jones sent pictures to the RCA although she maintained her membership until 1888. Of the five paintings she sent, three have not been located: *A good Gossip*, *Presbytère*, and *Pot au Feu*. The titles suggest that those might be Breton subjects, but Jones probably painted her other two submissions during her 1882 visit home and arranged with family members to send them to Toronto the following spring. In the stunning *Sonata Pathetique*, often cited as *At the Piano*,[149] Jones has placed her young cousin at the upright piano in the music

analogue à la toile au complet – et non seulement au sujet – voilà une autre leçon qu'elle s'est approprié des impressionnistes. Dans sa hâte à appliquer cette leçon, cependant, elle semble avoir peint par-dessus ce qui servait d'arrière-fond original. On peut aussi considérer qu'elle a réalisé *Peonies* en hommage à Édouard Manet, dont le studio situé au 4, rue de Saint-Pétersbourg se trouvait à proximité du sien, qui était situé à 29, boulevard des Batignolles, car Manet utilisait fréquemment l'illustration d'une tige tombée sur la table dans ses natures mortes de pivoines. Après une interruption de quinze ans, Manet s'était remis à la peinture d'études florales au cours des deux dernières années de sa vie et elle peut avoir vu certaines d'entre elles à l'occasion d'une visite à son studio ou à une exposition. Dans le cas de *Daylilies*, elle affirme peut-être de nouveau sa vision indépendante étant donné que des fleurs si communes étaient rarement le sujet d'une peinture, et elle les a tracées avec un pinceau agité et spontané en utilisant la même palette qu'elle avait choisie pour sa toile *Still Life with Lobsters*. Des études florales ont sans doute également servi de préparation pour sa première entrée au Salon.

Même si on peut la comparer avec *Woman Reading in a Garden* ou *Five O'clock Tea* (les deux datent de 1880) de Mary Cassatt, la peinture *In the Conservatory* de Jones, exposée au Salon de 1883 sous l'appellation *Le Jardin d'hiver*, est sans nul doute un autre hommage à Manet, dont la peinture du même titre a fait partie du Salon en 1879. Avec le même sens de la répartie dont elle avait fait preuve en exposant ses tableaux *Spring* et *At the Edge of the Woods* aux expositions logiquement opposées au Canada et en Grande-Bretagne, ou simplement en faisant preuve d'arrogance, de témérité ou d'esprit peu communs parmi les aspirants américains et canadiens, Jones a choisi la maison familiale de Halifax pour la scène de sa peinture. Cette peinture est le premier sujet canadien à être jamais présenté au Salon, bien que peu des trois cent mille visiteurs cette année-là, ou même les membres du comité de sélection, se soient rendu compte qu'ils étaient les témoins d'une première historique, puisque la peinture ne contient pour un étranger aucun indice de son contexte géographique[145]. Une femme identifiée par Phyllis Blakeley comme étant la cousine de Jones, « Nelly » Morrow[146], et vêtue d'une robe en soie bleue, est assise et lit un recueil de poésie parmi un étalage luxuriant de fleurs et de plantes tropicales qui contrastent de façon saisissante avec le monde froid et austère que l'on aperçoit par-delà les fenêtres du conservatoire. Deux photographies où Morrow est assise dans le petit salon de Bloomingdale peuvent avoir complété les esquisses et études de Jones afin qu'elle puisse achever ce tableau à son retour à Paris. Sa peinture n'est aucunement de l'imitation servile de l'œuvre originale de Manet car contrairement à la présentation directe et frontale de ce dernier, elle a tourné sa composition dans le sens oblique du tableau et l'a écourté le long du côté inférieur, invitant ainsi l'observateur à partager le milieu intime du modèle. De la même façon que dans *Young Mountaineer*, Jones manie le pinceau en douceur pour le traitement académique du portrait et représente les fleurs avec des coups de pinceau spontanés et rapides. Elle peint la scène d'hiver à l'extérieur de la fenêtre avec le même gris fluide que Monet avait employé pour ses études rapides lorsque la Seine a cassé durant le réputé hiver glacial de 1879-80, quand la température en France a chuté à des niveaux sibériens (ou canadiens!)[147]. Elle ne s'est pas servie des coups de pinceau saccadés des impressionnistes pour construire la peinture, mais elle s'en est servie sur la surface de la toile. Après l'exposition du tableau *Le Jardin d'hiver* au Salon, Jones l'a envoyé sous l'appellation de *The Favourite Corner* à l'exposition d'hiver de la Society of British Artists. Le don de cette peinture par la famille à la province confirme l'opinion de la plupart des visiteurs et des critiques à l'effet que *In the Conservatory* est le chef-d'œuvre de Jones, et il ne fait pas de doute que l'artiste partageait la même opinion.

Son charme raffiné contraste avec le plaisir spontané que procure une petite étude de son frère, *Harry in the Morning Room*. Selon la tradition orale, cette étude a fourni l'inspiration originale à la peinture qui fut exposée au Salon[148], mais le jeune homme confiant de cette étude a sûrement plus de quatorze ou quinze ans. Il existe indubitablement d'autres études d'Helen Morrow posant dans cette véranda vitrée qui longeait le côté des armoiries de la maison, et d'autres encore où Jones expérimentait avec divers angles sous lesquels créer sa composition, mais aucune n'a survécue. Il est plus probable que Jones a peint *Harry in the Morning Room* à l'été 1886, avant son mariage et après que son frère cadet ait commencé ses études à l'Université Dalhousie. Les peintures figurant des paysans ou des femmes en train de lire ou de coudre sont conformes à la norme des sujets populaires pour les impressionnistes, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. Une peinture d'un jeune citadin sophistiqué perturbe la vision conventionnelle de ce qu'une femme artiste pouvait peindre ou aurait peint au XIXe siècle. Cette étude isolée, peinte avec la palette aux couleurs plus vives des impressionnistes, nous donne une idée des orientations qu'aurait pu prendre la carrière de Jones si elle n'avait pas été interrompue.

Son autre soumission au Salon de 1883 est une toile identifiée seulement sous le titre de *Nature morte*, mais il est probable qu'on peut l'identifier à *Still Life with Lobsters*, qui avait aussi été donnée à la province en 1933. Puisque le pigment de cadmium orange était une nouvelle découverte dans les années 1880, son choix d'un sujet exigeant cette couleur pourrait avoir attiré l'attention du comité de sélection et plus tard, celle des visiteurs du Salon. Encore une fois, Jones a suivi un parcours intermédiaire, prêtant une attention académique aux carapaces des homards qui contrastent de façon d'autant plus éclatante avec les coups de pinceau spontanés qui révèlent le panier, les algues et les coquillages. Elle a réussi à créer une harmonie dans l'ensemble de l'œuvre malgré les textures contrastantes, en réduisant sa palette à un minimum de pigments. Tel que suggéré plus haut, son étude florale des hémérocalles sur un plateau bleu a probablement été peinte pendant la même période.

L'exposition de 1883 à Toronto a été la dernière occasion pour Jones d'envoyer ses peintures à la RCA, bien qu'elle en ait été membre jusqu'en 1888. Des cinq peintures qu'elle a envoyées, trois n'ont pas été retrouvées : *A Good Gossip*, *Presbytère* et *Pot au Feu*. Les titres suggèrent des sujets bretons, mais Jones a probablement peint les deux autres tableaux lors de sa visite chez ses parents en 1882 et pris des arrangements avec des membres de sa famille pour qu'ils les envoient à Toronto le printemps suivant. Dans la magnifique

room at Bloomingdale. Its curtains almost, but not quite, drawn against the hot summer sun, the room is pierced by a single shaft of light, that cuts across the piano to dissolve in her shimmering pink dress. The room reflects the decorating taste of the Parisian haute-bourgeoisie with its layers of pattern against pattern and casual arrangement of vase, fan, and draped tapestry on the piano – the sort of room the buyers of Impressionist paintings inhabited. But not a Canadian room!. Was it in reaction to the decadence and exoticism of Jones's *Sonata Pathetique* that Robert Harris painted *Harmony* a few years later in decent respectable shades of brown? For *Autumn Sunbeams* she placed her sitter, again probably Helen Morrow (and again probably in the same blue dress she wears in the conservatory painting, whose intense colour has now been diminished by the afternoon sun), on an old pew set on the Bloomingdale grounds. The October sun is deceiving, however, and both artist and model are dressed to repel the cold. A photograph records Jones, white umbrella shielding her canvas from the direct rays of the sun, seated before this painting on her easel. Had one of her colleagues in Paris told her of the powerful effect Monet achieved in the picture of Camille known as *The Red Kerchief*? Did this inspire her to bundle her model in a red shawl? Jones's brushwork comes closest to the Impressionist model in this painting, but the deep autumnal colours provide sufficient disguise to make the painting palatable to a Canadian audience.[150]

No Jones paintings from 1884 have been located.[151] Although Breton subject matter continues in 1885, during this hiatus Jones appears to have undergone a philosophical and stylistic shift from the temporal fragments favoured by the French Impressionists to the anecdotal fragments preferred by English artists. Her new acknowledgement that art be more that a recorded moment on painted canvas no doubt results from her close association with Hamlet Bannerman. The work of another Canadian, Elizabeth Armstrong, went through a similar transformation after her marriage to the English artist Stanhope Forbes in 1889. In Jones's *Breton Interior* of 1885, a young girl kneels on a wooden settle that has been placed in front of a *lit clos* and offers flowers to a little shrine. The same ornately carved and spindle-decorated closed bed, a characteristic piece of Breton furniture, was part of the furnishing of her studio. The spinning wheel and earthenware jug also appear in a photograph of the studio at Lezaven. For the still life arrangement of umbrella, basket, and spinning wheel, and for the flowers scattered on hearth, chair, and bench, Jones still employed spontaneous brushwork but elsewhere in the canvas her concern is for detail, as in the rag discarded on the mantel or the book forgotten on the ledge over the panelled doors of the *lit clos*. Although Jones continues her fascination with the effect of light spilling into a room in *Breton Interior*, the stark modernity of her *Breton Peasant Spinning* has been replaced by a sentimental appeal to the viewer's emotional connection to the primitive religious impulse of the child. It was probably very popular when included in the art loan exhibition in support of the Victoria School of Art and Design in 1887. Another painting using many of the same studio props, and making a similar sentimental appeal to lovers of children, survives only as a contemporary photograph. This painting may be the one she exhibited in 1885 at Suffolk Street and Liverpool as "*...the schoolboy, with his sunny morning face*",[152] but the only notation on the photograph is "Louis". A small boy named Louis who delivers the basket with Garvie's lunch in *Gabriel Praed's Castle* may be Alice Jones's literary re-creation of the actual child who had attached himself to Jones and Bannerman in Pont-Aven. The stick figures incised into the painted background of Hamlet's sketch of the same child, bundled up in winter clothing, may be the marks of Louis himself. An unlocated painting, sold at Sotheby's Toronto in 1986, of a winsome little Breton girl,[153] for whom someone has overwritten the alphabet on the pages of a book, also shares Jones's new sentimental gaze.

Jones's *Capri Girl* in the AGNS collection was mis-identified as *Evangeline* before her complete exhibition history was known. The sitter's costume is that of Capri and Naples, however, not Normandy, Brittany, or Poitou, the homelands of the Acadians. Jones entered two paintings with this title in the RBA winter exhibitions of 1888/89 and 1890/91 as Mrs Frances Bannerman, but this particular painting, probably the version exhibited at the Provincial Exhibition in Halifax in 1908, is signed FM Jones. Possibly the Jones sisters had visited Capri prior to Frances and Hamlet's wedding trip there in 1886. In *Bubbles We Buy*, for which Alice would have drawn on her knowledge of her sister's art practice, the artist Isobel Broderick completes an endless number of studies before beginning the painting she plans to send to the Salon. Perhaps this *Capri Girl* was one of the preparatory works leading to the RBA painting. *Capri Girl* conforms to her earlier practice of giving the face and hands an academic treatment while employing broad spontaneous brushwork for clothing and props. In spite of the costume, the painting is more a character study and exploration of the effect of light on cloth than a piece of ethnic genre. To the extent that one can judge from a contemporary photograph, *The Goatherd*, shown at both the RA and the Walker Art Gallery in 1888 and signed FM Bannerman, is another exploration of light – the play of brilliant sunshine on the semi-arid hillside where a young goatherd has turned aside from her spindle to check on her charges – and certainly executed in a Naturalist manner with some Impressionist effects. Likewise, light remains a concern in Jones's last known painting, *Grandmother's Treasures*, sent to the RA in 1891, but less so than the appeal to sentiment. A little girl has climbed the stairs to the attic and discovered a trunk containing an eighteenth century tea-gown: it is a story-teller's painting, from the same volume as Hamlet Bannerman's *His First Day at Work* shown the previous year at the RA and the Walker. Moreover, the photograph suggests a more finely finished surface than in any of Jones's previous paintings. Jones had demonstrated that she could hold her own as a professional painter in England as is France. It is the loss of the next painting we mourn – never to know whether she would have produced piquant new looks into the pages of literature or returned to the bravura display of *Harry in the Morning Room*.

Sonata Pathétique, à laquelle on réfère souvent comme *At the Piano*[149], Jones a placé sa jeune cousine au piano droit dans la chambre de musique de Bloomingdale. Les rideaux presque fermés contre le soleil chaud de l'été laissent percer dans la pièce un seul rayon de lumière coupant à travers le piano pour se dissoudre dans la robe rose miroitante de sa cousine. La pièce reflète le goût en décoration de la haute-bourgeoisie parisienne, avec ses couches de motifs contre motifs et son piano garni d'arrangements de vase, d'éventail et de tapisserie drapée — le genre de pièce où habitaient les acheteurs de peintures impressionnistes — certainement pas une pièce canadienne! Est-ce que c'était en réaction à la décadence et à l'exotisme de l'œuvre *Sonata Pathétique* de Jones que Robert Harris a peint *Harmony* quelques années plus tard dans des teintes de brun respectables et convenables? Pour ce qui est du tableau *Autumn Sunbeams*, elle a placé son modèle, probablement encore Helen Morrow (et probablement toujours dans la même robe bleue qu'elle portait dans la peinture *In the Conservatory*, dont la couleur intense a maintenant été diminuée par le soleil de l'après-midi), sur un vieux banc posé sur le parterre de Bloomingdale. Mais le soleil brillant d'octobre est décevant : tant l'artiste que le modèle sont vêtues pour repousser le froid. Une photographie montre Jones, le parapluie blanc protégeant sa toile des rayons directs du soleil, assise devant cette peinture montée sur son chevalet. Un de ses collègues à Paris lui avait-il parlé de l'effet puissant réalisé par Monet avec son portrait de Camille, œuvre connue sous le nom de *La Capeline Rouge*? Est-ce que cette œuvre a inspiré Jones à envelopper son modèle d'un châle rouge? Le maniement du pinceau de Jones ressemble beaucoup au modèle impressionniste dans cette peinture, mais les couleurs automnales profondes offrent un camouflage suffisant pour que la peinture plaise à un public canadien[150].

Aucune peinture de Jones créée en 1884 n'a été retrouvée[151]. Bien qu'elle poursuive avec le sujet breton en 1885, pendant cette interruption Jones semble avoir subi un changement philosophique et stylistique, passant des fragments temporels préférés des impressionnistes français aux fragments anecdotiques préférés par les artistes anglo-saxons. Sa nouvelle conception que l'art est plus qu'un moment transposé sur une toile peinte est sans doute le résultat de ses liens étroits avec Hamlet Bannerman. Le travail d'une autre canadienne, Elisabeth Armstrong, a connu une transformation semblable après son mariage avec un artiste anglais Stanhope Forbes, en 1889. Dans le tableau *Breton Interior* de Jones, datant de 1885, une jeune fille est agenouillée sur un banc en bois placé devant un *lit clos* et dépose des fleurs dans le petit sanctuaire. Le même lit clos richement sculpté et décoré de colonnes, un meuble typiquement breton, faisait partie de l'ameublement du studio de Jones. Le rouet et la cruche de faïence apparaissent aussi sur une photographie du studio de Lezaven. Pour ce qui est de l'arrangement de la nature morte avec le parapluie, le panier et le rouet et les fleurs dispersées sur le foyer, la chaise et le banc, Jones emploie encore la technique de peinture spontanée. Ailleurs dans la toile, cependant, elle s'est attardée aux détails tels que le chiffon jeté sur le chambranle de la cheminée ou le livre oublié sur le rebord des portes lambrissées du lit clos. Bien que Jones poursuive sa fascination de reproduire l'effet de la lumière se déversant dans une pièce dans *Breton Interior*, la sobre modernité de *Breton Peasant Spinning* a été remplacée par un appel aux sentiments de l'observateur à l'égard de l'impulsion religieuse primitive de l'enfant. Ce style était probablement très populaire lorsque ce tableau a été inclus dans l'exposition de prêt artistique, comme geste de solidarité envers la Victoria School of Art and Design en 1887. De façon analogue, une autre peinture dans laquelle figurent un bon nombre des mêmes accessoires de son studio et faisant appel aux sentiments de ceux qui aiment les enfants, n'a survécu que sous forme de photographie contemporaine. Cette peinture peut être celle que Jones a exposée en 1885 à Suffolk Street de même qu'à Liverpool sous l'appellation «… *the schoolboy, with his sunny morning face*[152] », mais la seule annotation indiquée sur la photographie est « Louis ». Un petit garçon nommé Louis livrant le panier contenant le déjeuner de Garvie dans *Gabriel Praed's Castle* peut être la recréation littéraire d'Alice Jones de l'enfant réel qui s'était attaché à Jones et à Bannerman à Pont-Aven. Les bonhommes-allumettes gravés dans l'arrière-fond de l'esquisse de Hamlet du même enfant, emmitouflé dans des vêtements d'hiver, peuvent être des marques faites par Louis lui-même. Une peinture qui n'a pas été retracée et qui avait été vendue à Sotheby en 1986 à Toronto, montrant une fillette bretonne avenante[153] pour qui on a recopié l'alphabet dans les pages d'un livre, fait état du nouveau regard sentimental de l'artiste.

La peinture *Capri Girl* de Jones, qui fait partie de la collection de l'AGNS, a été confondue avec le personnage d'Évangéline avant que la série complète de ses œuvres montrées dans les expositions n'ait été connue. Le costume du modèle est typique de Capri et de Naples et non pas de Normandie, de Bretagne ou de Poitou, d'où sont originaires les Acadiens. En soumettant deux tableaux intitulés *Capri Girl* aux expositions de la RBA à l'hiver 1888-89 et 1890-91, elle s'est inscrite comme Mme Frances Bannerman; mais cette peinture-ci, probablement la version exposée à l'exposition provinciale à Halifax, en 1908, est signée FM Jones. Il est possible que les sœurs Jones aient visité Capri avant que Frances et Hamlet n'y aillent à leur tour en voyage de noces en 1886. Dans *Bubbles We Buy*, pour lequel elle aurait profité de sa connaissance de la pratique d'art de sa sœur, l'artiste Isobel Broderick achève une série innombrable d'études avant de commencer la peinture qu'elle projette envoyer au Salon. Peut-être que le tableau *Capri Girl* était un des travaux préparatoires menant à la peinture exposée à la RBA. *Capri Girl* se conforme à sa pratique antérieure d'accorder au visage et aux mains un traitement académique tout en employant la technique des coups de pinceau amples et spontanés pour les vêtements et les accessoires. Malgré le costume, la peinture est davantage une étude de personnage et une exploration de l'effet de la lumière sur le tissu qu'une pièce de genre ethnique. Dans la mesure où l'on peut juger à partir d'une photographie contemporaine, *The Goatherd*, signée FM Bannerman, montrée tant à la RA qu'à la Walker Art Gallery en 1888, est une autre forme d'exploration de la lumière : le jeu d'un soleil éclatant sur la pente semi-aride où une jeune chevrière s'est détournée de son fuseau pour voir à son troupeau; certainement exécuté en combinant le style naturaliste avec des effets impressionnistes. De même, la lumière demeure une préoccupation dans la dernière peinture que l'on connaît de Jones, *Grandmother's Treasures*, envoyée à la RA en 1891, mais l'appel aux sentiments est plus grand encore. Une fillette monte dans l'escalier jusqu'au grenier et découvre un coffre contenant une robe d'intérieur du XVIIIe siècle. Il s'agit là d'une peinture qui s'inspire d'une

Except for a youthful portrait of her mother, Macpherson's earliest surviving painting is a view of the *Château de Falkenstein* in the Jura Mountains. Long considered the most picturesque castle ruin in Switzerland, Falkenstein had attracted WH Bartlett in 1836, before Macpherson came to the site about 1880, and continues to attract painters and photographers today. (The inaccessibility of the site dictates that all these artists choose the same viewpoint.) Included in her 1899 exhibition in St John's, the painting was probably one of those set aside for the "Art Union" and presented in "quaint framings of spruce and pine, rough-sawn and gilded, [that] are at once simple, harmonious and attractive"[154] After study with Berthoud in Switzerland, she gave up this reliance on dark brownish tones in favour of clear blues, greens, and greys to represent the castles, mountains, and rivers of Switzerland. Her view of the Areuse River, painted in 1885, may be the one she exhibited at the RSA that year as *By the Side of a Swiss River, Neuchâtel*. Already, her treatment of the snow and stones in the river suggest the sympathy she would feel with the Impressionists when she saw their work.

Giving up Maggie in 1886 in favour of MC Macpherson as her signature signalled her own recognition of a new phase in her career. Paintings of *Topsail* and *Clode Sound* that she produced in Newfoundland during this transition period demonstrate the need for further figure studies, but suggest her admiration for the marine paintings of William McTaggart and Whistler. A portrait of her nephew Cluny already reveals an interest in the "flatter" modelling of Manet and her ability to replicate faces with charm.

The first results of her study in France are seen in *Two Children in Brittany*, painted at Concarneau in 1891, which also recommends her familiarity with McTaggart's *Spring* of 1864, a painting she might have seen in Dundee, which had already anticipated the new direction the Impressionists would soon follow. This is the first painting to bear her full signature of M. Campbell Macpherson and, sadly, this is the last painting (but two) to which she affixed a date. A deliberately simpler composition than Dagnan-Bouveret's *Breton Women at a Pardon*, her painting reflects the compromise path chosen by the Naturalists. She has employed both broad swathes and floating flecks of colour in the heightened palette of the Impressionists to represent the landscape while maintaining an academic respect for the human figure. The painting is no doubt related to *A Breton Farm*, her praise-winning submission to the RSA in 1892. The *Pélagie* she sent to the 1893 RSA may be the painting of a *Peasant Woman* at prayer, perhaps praying for the safe return of a husband or father from the Newfoundland fishing banks. Pélagie was a popular *Bretonne* name and other exhibition pieces at this period have a female name as title. Since the woman does not wear the characteristic coiffe of Breton women, this could be a studio piece finished in Paris or Edinburgh from pastel sketches made at Concarneau. Likewise her pastel *Breton Girl* could be the *Yvonne–a little Breton* or *La Petite Hélène* that she sent to the Glasgow exhibition in 1892 and 1893, although the MC Macpherson signature suggests that it was painted by 1891. Macpherson began to use pastel both for preliminary studies and for finished portraits at this time. Dagnan would have been her foremost guide, but she would have been aware of Whistler's work in the medium. Pastel permitted the artist to work quickly and capture a momentary effect of light so it was particularly favoured by the Impressionists Cassatt, Degas, and Renoir. Her portraits of her niece *Eva Macpherson* and her sister Violette, probably executed on a visit home, may have introduced her family to her new skill. Included in CF Varley's 1896 exhibition in St John's, the portraits attracted the particular attention of the local reviewer: "both are what one would expect from this talented lady, but we think the palm must be given to (36) Miss Eva – which, those who know her say, is true to life in every lineament and expression".[155] A small oil sketch of *Fishing Boats off Newfoundland* reveals the command of brushwork and the light effects the Macpherson had gained in Paris by 1893. On the same visit she may have produced pastel studies, now lost, for *The Little Ones' Bedtime*, a portrait of her sister Lucy with her children Fraser and Winifred.[156] She showed the painting at Aberdeen in 1894 before sending it home, where it was later included in her 1896 and 1899 exhibitions. Philister confessed it to be his favourite painting in the latter exhibition: "It is a picture of which one cannot tire. The evening light through the bedroom windows is most effectively arranged and interpreted, and the detail is thorough and conscientious work. It is intensely realistic. The children are childish and natural and there is a subtle humour very close to pathos in the fiery gleam of the little fellow's head and the hobnails in his course rough shoes. The little girl's face, too, is full of expression."[157] The intimacy of *The Little Ones' Bedtime* recalls Mary Cassatt's paintings of mothers and their children. Although overall a Whistlerian tonal symphony in grey and flesh colour, the window vignette in the upper right has been treated as an Impressionistic still life rendered in sketchy and spontaneous brushwork.

Unlocated, and known only from a photograph, is *The Ballad*, which may have been sent to the 1900 EU as *Les Deux Soeurs*. Philister considered it superior even to his favourite painting: "It represents a young girl singing and another accompanying her upon the piano, with a very charming effect of light from behind. Here I note too, a pre-Raphaelite attention to detail, which shows itself in the flowers, in the drapery, in the hair, in the very notes of the music, and in the half turned leaf. Here is Work for Work's sake, honest and dutiful work, and such as would delight the heart of Ruskin";

histoire tirée du même volume que la peinture *His First Day at Work* de Hamlet Bannerman montrée un an auparavant à la RA et à la Walker Academy. De plus, la photographie suggère une toile comportant une finition plus raffinée que dans toutes les peintures de Jones produites jusqu'alors. Jones avait démontré qu'elle pouvait faire figure de peintre professionnel en Angleterre aussi bien qu'en France. C'est la perte de la peinture suivante qui nous attriste toujours, car jamais nous ne saurons si elle aurait produit de nouvelles images piquantes dans les pages d'œuvres littéraires ou bien si elle serait revenue à l'audace présente dans l'œuvre *Harry in the Morning Room*.

Hormis un portrait de sa mère encore toute jeune, la peinture la plus ancienne de Macpherson qui a survécu est une vue du *Château de Falkenstein*, dans les montagnes Jura. Longtemps reconnu comme les ruines les plus pittoresques de la Suisse, le château Falkenstein a su attirer WH Bartlett en 1836, avant que Macpherson ne s'y rende aux environs de 1880, et le site continue toujours à attirer peintres et photographes. (L'inaccessibilité du site explique sans doute le fait que plusieurs artistes choisissent ce point de vue unique.) Faisant partie de son exposition de 1899 à St John's, la peinture était probablement une de celles réservées pour « l'Union d'art » et était présentée dans un cadre de style « vieillot, fait d'épinette et de pin, grossièrement scié puis doré, à la fois simple, harmonieux et attrayant[154] ». À la suite de ses études auprès de Berthoud en Suisse, elle renonce aux tons de brun foncé pour se laisser glisser dans ceux du bleu clair, des verts, des gris représentatifs des châteaux, des montagnes et des rivières de ce pays. Elle peut avoir utilisé sa représentation de la rivière Areuse, peinte en 1885, à l'exposition de la RSA cette année-là, sous le titre de *By the Side of a Swiss River, Neuchâtel*. Déjà, sa représentation de la neige et des pierres dans la rivière laisse entrevoir la sympathie qu'elle ressentait envers les impressionnistes lorsqu'elle voyait leurs œuvres.

En 1886, elle cesse de signer ses peintures du nom de Maggie Macpherson et utilise plutôt celui de MC Macpherson. Ainsi, elle révèle sa reconnaissance d'une nouvelle étape de sa carrière. *Topsail* et *Clode Sound*, deux peintures qu'elle a produites à Terre-Neuve pendant cette période de transition, montrent le besoin de produire d'autres études de peinture de figures qu'elle était venue satisfaire à Paris, mais elles montrent aussi l'admiration qu'elle avait envers les peintures marines de William McTaggart et de Whistler. D'ailleurs, un portrait de Cluny, son neveu, révèle son intérêt pour les modèles « plus plats » de Manet, en plus de son talent pour de charmantes reproductions de visages.

Les résultats de ses études en France se reflètent dans le tableau *Two Children in Brittany*, produit à Concarneau en 1891. Ce tableau démontre aussi sa connaissance de l'œuvre de McTaggart, faite en 1864 et intitulée *Spring*, qu'elle a peut-être vue à Dundee. Cette peinture anticipa la nouvelle direction que les impressionnistes ne tarderaient pas à prendre. Ce fut la première peinture qu'elle a signé de son nom entier : M Campbell Macpherson. Hélas, il s'agit aussi d'un des derniers tableaux (il n'en restait que deux autres) sur lequel elle a inscrit une date. Bien qu'elle soit de composition intentionnellement plus simple que la *Breton Women at a Pardon* de Dagnan-Bouveret, cette peinture reflète le compromis qu'avaient choisi les naturalistes. Pour représenter le paysage tout en maintenant un respect académique de la figure humaine, elle a employé des ondulations prononcées et du mouchetage de points colorés suspendus, tels qu'on les retrouve dans la palette aux couleurs plus vives des impressionnistes. Il ne fait aucun doute que le tableau se rattache à celui intitulé *A Breton Farm*, qui lui a valu des éloges à l'exposition de la RSA en 1892. *Pélagie*, la peinture qu'elle soumet à la RSA en 1893, pourrait bien être une *Femme paysanne* en train de prier pour le retour de pêche sain et sauf d'un époux ou d'un père au large des bancs de Terre-Neuve. Pélagie est un nom populaire pour une Bretonne; d'autres pièces exposées pendant cette période portent un nom de femme. L'absence de la traditionnelle coiffe bretonne porte à croire qu'il s'agit d'une peinture achevée en studio, à Paris ou à Édimbourg, mais à partir de croquis faits à Concarneau. De même, son tableau en pastel intitulé *Breton Girl*, qui pourrait bien être le tableau *Yvonne : a little Breton* ou *La Petite Helene* qu'elle a soumis aux expositions de Glasgow en 1892 et en1893, quoique la signature de MC Macpherson suggère qu'il a été peint antérieurement à 1891. C'est dans cette période que Macpherson a commencé à utiliser le pastel, tant pour les études préliminaires que pour les portraits finis. Dagnan lui aurait servi de guide, mais elle devait être consciente du travail de Whistler. Le pastel permettait à l'artiste de travailler rapidement et de saisir l'effet momentané de la lumière alors que les impressionnistes le préconisaient, notamment Cassatt, Degas et Renoir. Les portraits de sa nièce *Eva Macpherson* et de sa sœur Violette, qu'elle a probablement produits lors d'une visite à la maison, ont peut-être initié sa famille à cette nouvelle technique. Inclus dans l'exposition de CF Varley en 1896 à St-John's, les portraits attirent l'attention du critique local : « les deux peintures sont à la mesure de cette dame talentueuse. Toutefois, nous croyons que la palme doit être décernée à Miss Eva (36) qui, selon ce qu'en disent ceux qui la connaissent, est fidèle à la réalité sous toutes les lignes et les expressions[155] ». Une petite esquisse à l'huile, *Fishing Boats off Newfoundland*, démontre la maîtrise des coups de pinceau et des effets de lumière acquise par Macpherson à Paris avant 1893. Lors d'une autre de ses visites, elle a peut-être produit des études de pastel, maintenant perdues, pour *The Little Ones' Bedtime*, un portrait de sa sœur Lucy en compagnie de ses enfants Fraser et Winifred[156]. Elle présenta cette peinture à Aberdeen en 1894, tout juste avant de l'envoyer à la maison, et elle a fait partie des expositions de 1896 et de 1899. Philister confesse qu'il s'agit de sa peinture favorite de l'exposition de 1899 : « On ne peut se lasser de regarder ce portrait. La lumière du soir entrant par les fenêtres de la chambre est illustrée très efficacement, et le travail de détail est complet et minutieux. L'œuvre est intensément réaliste et les petits sont enfantins et naturels. De la lueur flamboyante de la tête du petit garçon et des clous de ses souliers rugueux émane une sensibilité qui frise le pathétique. Le visage de la petite est tout autant expressif[157] ». L'intimité de *The Little Ones' Bedtime* rappelle la peinture de Mary Cassatt au sujet des mères et de leurs enfants. Même si dans l'ensemble la vignette en haut de la fenêtre à droite est une symphonie de tons de gris et de couleur chair, du

and the reviewer for *Paris-Canada* thought it "plein de charme".[158] A similar half-length portrait of a young girl surrounded by peonies, likewise known only from a snapshot, may perhaps be identified with *Among the Flowers*, the painting she sent to the RSA in 1902. Perhaps both were portrait commissions that have remained in private hands.

Like most North Americans, Macpherson pursued a middle course, never committing totally to the Impressionists, but never ignoring their influence either. In the pastel *Breton Girl*, the sitter is wearing the coiffe associated with Fouesnant, a little town north of Concarneau at the head of the bay. The sitter seems to have been a favourite of Macpherson who painted her many times during succeeding years. She reappears in the oil painting of a Breton girl which Macpherson sent to the RSA in 1897 where it attracted the attention of the *Scotsman*'s reviewer: "Miss M. Campbell Macpherson is represented by two interesting studies of Breton peasant girls – one posed in the open air and deep in thought (282) and the other kneeling in Church telling her beads (215)".[159] The first, *In Maiden Meditation* revels in the free application of paint in broad bold strokes which recommends Macpherson's association with Impressionists working in the region; her use of jute rather than linen suggests the influence of Paul Gauguin who was working at Le Pouldu between 1888 and 1891.[160] Possibly she knew his disciples, Roderic O'Conor, a friend of Gauguin, and Aloysius O'Kelly, two Irish Impressionists working in the region in the early 1890s. Julian Campbell draws attention to similarities of her work with that of Joseph Milner-Kite, a friend of O'Conor, who worked at both Pont-Aven and Concarneau.[161] Since she could speak French, she no doubt associated as well with the two Naturalist painters, Théophile-Louis Deyrolle and Alfred Guillou, who had established the artists' colony at Concarneau in 1870. Both Jules Bastien-LePage and Dagnan-Bouveret had painted with them at the fishing village. Macpherson painted *The Shrimpers*, two children netting for shrimp on the beach at Concarneau, probably in summer 1897, as she sent the painting to both the RSA and Liverpool the following year.[162] Purple shadows on the girl's face and the reflections in the shallow water around the children demonstrate her assimilation of Impressionist principles. Her acknowledgement of the Impressionists is equally evident in *The Turkey Girl*, sent to the RSA in 1899, in which a ribbon of sunlight streaks across the field between the young child and her charges. Possibly this is the same painting, or another version, of *In the Orchard/Dans le verger*, shown with the SSA and SNBA two years earlier and at Liverpool in 1899.[163] She has invested all these children with a timeless dignity that eschews sweet sentimentality; they are individuals still living in their own worlds. Children figure prominently in Macpherson's oeuvre, probably because there were no social constraints to limit her contact with them (and possibly because the services of child models cost less). By varying her submissions to the Salons and academies among paintings of children, landscapes, portraits, and later, of floral pieces, however, she would have avoided narrow classification simply as a painter of children. Probably, too, these bodies were more willing to accept her increasingly Impressionistic style when children were her subjects since no one would expect children to remain long in one position.

A set of three paintings documents Macpherson's method of working first in pastel, then completing a larger painting in the studio. The pastel *Breton Girl* of the early 1891 reappears in *Doing Penance*, the Breton girl saying her beads in church, her other painting included in the 1897 RSA. After its original completion about 1891, she had re-stretched the canvas, shifting the composition a centimetre to the left, and possibly toning down the architectural details of the setting. The setting has been identified by Catherine Puget, curator of the Musée de Pont-Aven, as the Church of St-Pierre at Fouesnant, a town still known for its traditional headdresses and costumes. Macpherson then developed the theme further in a more elaborate painting, now in the National Gallery of Canada collection. She delineates the architecture in greater detail, dresses her model, now grown a few years older, in the festival coiffe and collar of the region, places an older woman at her side, and bathes the scene in warm golden tones. She sent the painting as *Sunday in Brittany* to the Society of Scottish Artists exhibition in 1897 and to her one-man shows in St John's and Halifax two years later. PHILISTER praised its "sense of spaciousness and of proportion [that] is rather suggested than expressed; and the kneeling figures in the foreground, the aged peasant woman and the young bright-faced maiden, are full of feeling and of truth".[164] It is illustrated as *À l'église* in the catalogue of British paintings at the 1900 Exposition Universelle,[165] and appeared again at the Société des Amis des Arts de Nantes exhibition in 1906. Perhaps because she intended it for non-Parisian audiences, the Impressionist qualities have been reduced to a thin veneer in the subject's third incarnation.

Atypical among her Breton Girl subjects is *The Breton Beggar Girl*,[166] exhibited as a preparatory drawing at the 1898 Salon, and as a "well-drawn and sympathetically treated" painting in Edinburgh, St John's, and Halifax. Charlotte Yeldham associates the popularity of the poor child or orphan subject with women artists of the period beginning in the 1880s and suggests a connection to the charity work in which these women also engaged.[167] Macpherson's realistic treatment of the full-length figure of the child accords with Yeldham's observation of that norm; the Impressionistic rendering of the surrounding foliage, however, unites it with her other Breton paintings.

In 1897, the RSA reviewer approved of her "well-finished and agreeably executed portrait of a lady in black with green velvet sleeves (176)".[168] Macpherson's initial pastel version of this oil portrait of Maud Creighton, who married Sir

style de Whistler, elle reflète aussi un style impressionniste pour les natures mortes, dans les coups de pinceau sommaires et spontanés.

The Ballad, qui demeure introuvée et connue uniquement grâce à une photographie, est la peinture qui a peut-être été présentée à l'Exposition universelle de 1900 sous le nom de *Les Deux Sœurs*. Philister la trouve même supérieure à sa préférée : « Elle représente une jeune fille en train de chanter et une autre qui l'accompagne au piano, et derrière elles il y a un effet de lumière très charmant. Je dénote, ici aussi, une attention aux détails préraphaélite qui se fait sentir dans les fleurs, les rideaux, les cheveux, dans les notes musicales même et dans la page entrouverte. Voici de l'art pour l'amour de l'art; un travail honnête et empreint du sens du devoir; travail qui ferait chaud au cœur de Ruskin » et que le critique de *Paris Canada* trouvait « plein de charme[158] ». Un autre tableau semblable, un portrait de trois-quarts d'une jeune fille entourée de pivoines, aussi connu uniquement grâce à une photographie, est peut-être *Among the Flowers*, la peinture qu'elle envoya à la RSA en 1902. Peut-être les deux faisaient-elles partie de commandes de portraits qui appartenaient à des collections privées.

Tout comme la plupart des Nord-américains, le style de Macpherson est mitoyen, se laissant influencer par le style impressionniste sans jamais l'adopter complètement. Dans le pastel *Breton Girl*, le sujet porte une coiffe associée à Fouesnant, une petite ville au nord de Concarneau en amont de la baie. La demoiselle semble être un des sujets favoris de Macpherson puisqu'elle l'a peinte de nombreuses fois au cours des années suivantes. On la retrouve, dans une peinture à l'huile d'une fille bretonne que Macpherson envoya à la RSA en 1897, où elle a attiré l'attention du critique du *Scotsman* : « Miss M Campbell Macpherson est représentée par deux études intéressantes de jeunes paysannes bretonnes - la première, dans la nature et l'air songeur (282); l'autre, agenouillée dans une église et récitant son chapelet (215). »[159] Dans la première peinture, *In Maiden Meditation*, Macpherson prend plaisir dans l'application libre de la peinture avec des coups de pinceau amples, ce qui laisse entendre son association avec les impressionnistes peignant dans la région. De plus, la peinture est faite sur du jute plutôt que sur du lin est possible, ce qui suppose qu'elle était influencée par Paul Gauguin, lui-même à l'œuvre à Le Pouldu entre 1888 et 1891[160]. Il estprobable qu'elle connaissait ses disciples, Roderic O'Conor, un ami de Gauguin, et Aloysius O'Kelly, deux impressionnistes irlandais qui travaillaient dans la région au début des années 1890. Julian Campbell attira l'attention sur les similitudes entre le travail de Macpherson et celui de Joseph Milner-Kite, un ami de O'Conor qui travaillait à Pont-Aven et à Concarneau[161]. Puisqu'elle parlait le français, elle s'est sans doute associée aux deux peintres naturalistes Théophile-Louis Deyrolle et Alfred Guillou, fondateurs de la colonie des artistes à Concarneau en 1870. Jules Bastien-LePage et Dagnan-Bouveret ont peint avec eux dans le village de pêcheurs. Macpherson a peint *The Shrimpers*, une représentation de deux enfants qui tendent des filets à crevettes sur la plage de Concarneau, probablement à l'été 1897 étant donné qu'elle a soumis cette peinture aux expositions de la RSA et de Liverpool l'année suivante.[160] Les ombres pourpres sur le visage de la fille et les reflets que l'on voit dans l'eau peu profonde entourant les enfants démontrent son assimilation des principes impressionnistes. On retrouve cette reconnaissance des impressionnistes dans l'œuvre *The Turkey Girl*, qu'elle envoya à la RSA de 1899, où on aperçoit un ruban de lumière du soleil qui traverse un champ entre une fillette et ses charges. Il s'agit peut-être de la même peinture, ou d'une autre version de *In the Orchard / Dans le verger* montrée aux expositions de la SSA et de la SNBA deux pas plus tôt, et à Liverpool en 1899[163]. Elle a donné à ces enfants une dignité intemporelle, qui évite toute sentimentalité; ce sont là des petits êtres vivant dans leur propre monde. Les enfants occupent une place prédominante dans l'œuvre de Macpherson, probablement parce qu'il n'y avait pas de contraintes sociales pouvant limiter son contact avec eux (et peut-être aussi parce que les services d'un enfant comme modèle étaient moins coûteux). Néanmoins, en variant régulièrement ses soumissions aux Salons et aux académies entre peintures d'enfants et de paysages, des portraits et, plus tard, des ensembles floraux, elle évita la classification restreinte de peintre d'enfants. Il est probable aussi que ces institutions acceptaient plus facilement son style de plus en impressionniste lorsque les enfants étaient ses sujets, car personne ne s'attendrait à ce que des enfants demeurent longtemps dans la même position.

Un coffret de trois peintures documente la méthode de Macpherson, qui consiste à travailler en premier avec le pastel et à compléter une peinture plus grande en studio. Le sujet de *Breton Girl*, œuvre en pastel de la tête d'une jeune bretonne, créée au début des années 1890, refit surface dans *Doing Penance*, peinture soumise à la RSA en 1897; dans cette dernière, l'on voit la bretonne récitant son chapelet dans l'église. Bien qu'elle ait achevé le tableau aux environs de 1891, la peintre étend la toile une autre fois, l'agrandit d'un centimètre vers la gauche et diminue l'intensité des détails architecturaux de la scène. Catherine Puget, conservatrice du Musée de Pont-Aven, reconnaît le paysage comme étant l'église St-Pierre de Fouesnant, un patelin toujours connu pour ses coiffes féminines et ses costumes traditionnels. Macpherson donne de l'essor au thème en proposant une peinture plus élaborée, que l'on trouve maintenant dans la collection du Musée des beaux-arts du Canada. Elle trace avec plus de détail l'aspect architectural, et fait porter la coiffe festive et le collet typique de la région à son modèle, qui a maintenant quelques années de plus. Elle place près d'elle une femme plus âgée et fait baigner la scène dans de chauds tons dorés. Elle soumet la peinture, qu'elle intitule *Sunday in Brittany*, à l'exposition de la Society of Scottish Artists de 1897 et à ses expositions solo de St-John's et de Halifax deux plus tard. Philister fait l'éloge « des sens de l'espace et de la proportion suggérés plutôt qu'exprimés et dit que les personnes agenouillées en avant-plan, la paysanne âgée et la jeune fille au visage rayonnant, regorgent d'émotions et de vérité[164] ». Cette peinture est listée sous le nom de *A l'église* dans le catalogue des peintures britanniques à l'Exposition universelle de 1900[165] et elle refait surface à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Nantes en 1906. Peut-être parce qu'elle l'avait peinte pour des non-Parisiens, les qualités impressionnistes ont été réduites à un mince vernis dans la troisième représentation de ce sujet.

The Breton Beggar Girl[166] est une œuvre non typique parmi ses sujets bretons. Elle l'a exposée en tant que croquis préparatoire au Salon de 1898 et dans des expositions à Édimbourg, St John's et Halifax, où elle fut jugée comme une peinture « bien dessinée et

Henry McCallum later that year, remained in her own possession and became a favoured exhibition piece in the years that followed.[169] Her consummate rendering of the texture of the various fabrics and sympathetic softening of the lady's bone structure bespeak the success of Macpherson's Paris training. PHILISTER justly admired the portrait in St John's in 1899: "Of Lady McCallum's portrait (No. 8) it is hard to speak in terms of moderation, for it is entirely admirable. It is something much more than a likeness. It is a work of art *per se*...As to the technique of the picture (which is pastel-work) Miss Macpherson has proved that she is mistress of pastels as of brush and palette; for it combines a force and vigour which seems to be the triumph and perfection of this medium in capable hands."[170] The vibrancy of Macpherson's pastel technique is evident in another portrait of her niece *Eva in Breton dress*, sent to the RSA in 1899 simply as *Portrait study - pastel*. She lifted the lace collar of the costume to stand vertically behind her sitter and suggest a palimpsest effect across three centuries that no doubt conjured up a vision of Mary Queen of Scots for many visitors.

In the late 1890s Macpherson produced a series of virtuoso canvases investigating the effect of firelight on flesh. She would have seen Paul Peel's tremendously popular *After the Bath* at the 1890 Salon and her memory of the red glow enwrapping Peel's two children may have influenced her decision to paint fireside pictures from a hypothetical viewpoint in the midst of the flames themselves. The *Breton Cinderella* from the 1899 RSA exhibition, "a solidly and attractively painted figure of a pretty Breton Cinderella (12) with the firelight reflected on her",[171] has not been located; she sent home two other paintings on this theme for her St John's and Halifax exhibitions that year, then brought them back to Europe for the EU and subsequent exhibitions. *In the Firelight*, titled also as *A Breton Family*, and *A Chat by the Fire* feature models from her favourite family in Beg Meil, another village on the outskirts of Concarneau. Although both Deyrolles and Guillou also painted little girls without a coiffe at the turn of the century, it was still rare for one to appear coiffe-less in public; perhaps Macpherson had developed a particular rapport with this family and was not regarded as an outsider. The paintings attracted the attention of the public and the EU judges, who awarded Macpherson a bronze medal. In his overview of the Canadian Performance at the EU, Hector Fabré noted that:

> For Canadian artists, this Exhibition was an opportunity to show the public a collection of works that drew the attention of art lovers. A large number of people from every nation of the world visited the Canadian Salon. The general feeling seems to have been that this first gathering of artwork...constituted the true beginnings of a Canadian School.[172]

In the new century Macpherson began to send pastels as well as paintings to the Salon. *Eva from the Back* and *Trees by a Pond* reveal the range of her expressive use of pastel on canvas and paper. The elegant elongation employed for *Eva* recalls the then-fashionable pastel portraits of society women by Giovanni Boldini and may represent a style she used for commissioned portraits at the time. Wrapped in shimmering Impressionist colours, *Eva* in this portrait speaks immediately to the sophistication, escapism, and aestheticism that characterized the *belle époque*, whereas *Trees by a Pond* conveys a timeless translation of post-Impressionist brushwork into pastel crayon. Macpherson had arrived in Paris too late to have seen any of the original Impressionist exhibitions, but she would have visited the exhibition of the forty Impressionist paintings accepted by the government from the Gustave Caillebotte Bequest in 1896, including such works as Pissarro's *Chemin sous bois*, Renoir's *Bords de Seine à Champrosay*, and Monet's *Un coin d'appartement*, for each of which the artist had worked with a palette of deep colours. Her familiarity with the fine but still broken brushwork of Monet's current practice is obvious from works she sent to Salons prior to the Great War, such as *À l'étang/At the Pool*, now in the AGNS collection, a painting she developed from the pastel *Trees by a Pond*. The region she depicts suggests the Bois d'Amour at Pont-Aven and the older child wears the coiffe particular to that town, but the curly-haired child appears to be one of her favourite models from Beg Meil. When illustrated in the 1904 Salon catalogue, the painting did not include the toy boat; Macpherson may have added it for the exhibition at Nantes the following year or, more likely, when she sent the painting to the Carnegie International in 1913.[173] The painting is Macpherson's final Breton subject; perhaps she already recognized that a saturation point had been reached. After lamenting the abundance of Breton subjects at recent Salons, Arsène Alexandre threw down the gauntlet in 1913: "I have a feeling that a salon without Spainiards and without Bretons, just with this change, would appear to be a delicious novelty"[174] Since it still employs the same Breton palette, *Lake Como* may relate to the painting she exhibited in 1905 as *Un coin de parc (Villa d'Este)* or may have been painted a few years later when she and Bartlett returned to Lake Como for the winter. In both oils and pastel Macpherson reveals her fascination with sunlight breaking up on the surface of water or being filtered through leaves.

Occasionally since 1898, Macpherson had sent floral still lifes to her official exhibition venues, a practice she followed more frequently in the years immediately preceding and following the war. Based on a pre-war study, *Peonies*, the work she sent to the 1923 SAF Salon, is a paradigm of all the lessons she had absorbed, both in the academic studio and in visits to the exhibitions and studios of Impressionists for representing textures and surfaces, the reflection and absorption of light, and the play of light across the field of vision. Totally different in spite of almost identical subject matter, the *Peony*

traitée de façon sympathique ». Charlotte Yeldham lia la popularité de l'enfant pauvre ou orpheline aux femmes artistes de la période débutant dans les années 1880 et propose qu'il y a un lien avec le travail bénévole dans lequel ces femmes sont aussi engagées[167]. Le traitement réaliste de Macpherson pour le portrait en pied de l'enfant appuie l'observation que Yeldham fait de cette norme. Toutefois, la prestation impressionniste du feuillage environnant la lie à ses autres peintures bretonnes.

En 1897, le critique de la RSA approuva la « bonne couleur et l'artisanerie » de son « portrait bien fini et agréablement exécuté de la dame en noir aux manches de velour vert (176) »[168]. La version pastel originale de Macpherson de la peinture à l'huile de Maud Creighton, qui épousa Sir Henry McCallum plus tard durant la même année, demeura en sa possession et devint une pièce préférée aux expositions des années suivantes[169]. Artiste chevronnée, sa prestation finement maîtrisée de la texture des tissus divers et son adoucissement sympathique de l'ossature de la dame témoignent du succès de la formation que Macpherson avait reçue à Paris. Philister fait l'éloge juste du portrait à St John's en 1899 : « Il est difficile de parler du portrait de Lady McCallum (n° 8) avec modération, car il est tout à fait admirable. Il se rend bien loin au-delà de la ressemblance. Il s'agit d'une œuvre d'art en soi... Pour ce qui est de la technique du portrait (le pastel), Miss Macpherson prouve qu'elle a maîtrisé le pastel autant que le pinceau et la palette, car elle combine une force et une vigueur qui semblent être le triomphe et la perfection de cette méthode à la suite d'une manipulation efficace[170] ». La technique du pastel qu'elle emploie vibre dans un autre portrait de sa nièce intitulé *Eva in Breton dress*, qu'elle envoya au salon de la RSA de 1899 sous l'appellation simple de *Portrait study - pastel*. Elle relève le collet de dentelle du costume de son sujet de sorte qu'il se tienne en position verticale à l'arrière, ce qui lui donne un effet palimpseste à travers trois siècles, rappelant ainsi la reine Mary Queen of Scots à de nombreux visiteurs.

Vers la fin des années 1890, Macpherson produisit une série de toiles virtuoses dans lesquelles elle étudie les effets de la lueur du feu sur la peau. Elle a vraisemblablement vu l'œuvre extrêmement populaire *After the Bath* que Paul Peel avait présenté au Salon de 1890. Son souvenir de la lueur rouge qui enveloppe les deux enfants dans cette peinture de Peel a pu influencer sa décision de peindre des sujets près d'un foyer d'un point de vue hypothétique au milieu des flammes même. On n'a toujours pas retrouvé *Breton Cinderella*, présenté à l'exposition de la RSA de 1899, « un portrait d'une jolie Cendrillon bretonne (12) peint de façon attrayante et solide, sur laquelle se reflète la lueur du feu[171] ». Elle envoya deux autres peintures portant sur ce thème à la maison pour ses expositions de St-John's et de Halifax de cette année-là, et les ramena en Europe pour l'Exposition universelle et les expositions subséquentes. Des modèles issus de sa famille favorite à Beg Meil, un autre village en banlieue de Concarneau, figurent dans une œuvre qui a deux titres : *In the Firelight* et *A Breton Family*, ainsi que dans une autre appelée *A Chat by the Fire*. Bien qu'au début du siècle Deyrolles et Guillou aient aussi peint des fillettes sans leurs coiffes, il était encore inhabituel qu'elles se présentent en public sans en porter. Peut-être Macpherson a-t-elle développé un rapport particulier avec cette famille et qu'elle n'était pas traitée comme une étrangère. Les peintures attirèrent l'attention du public et des juges de l'EU, qui lui décernèrent une médaille de bronze. Dans son compte-rendu portant sur les artistes canadiens à l'EU, Hector Fabré constata que

> Cette Exposition a été pour les artistes canadiens l'occasion de montrer au public une ensemble d'oeuvres qui ont attiré sur eux l'attention des amateurs. Le salon canadien a été visité par un grand nombre de gens appartenant à toutes des nations. Le sentiment général a semblé être que cette première réunion d'oeuvres (...) constituait vraiment comme l'ébauche d'une École Canadienne.[172]

Au début du nouveau siècle, Macpherson commença à envoyer des pastels et des peintures au Salon. Les pièces *Eva from the Back* et *Trees by a Pond* révèlent l'étendue de son usage expressif du pastel sur la toile et sur le papier. L'élongation élégante employée pour la peinture *Eva* rappelle les portraits pastel alors à la mode des femmes de société représentées par Giovanni Boldini, et peut aussi représenter un style qu'elle utilise pour les portraits qu'on lui demande alors de faire. Peinte de couleurs impressionnistes chatoyantes, *Eva* personnifie la sophistication, l'évasion et l'esthétique qui caractérise la *belle époque*, tandis que *Trees by a Pond* évoque une transition intemporelle du travail au pinceau post-impressionniste vers le crayon pastel. Macpherson est arrivée à Paris trop tard pour avoir vu les expositions impressionnistes originelles, mais elle a pu visiter celle des quarante peintures impressionnistes que le gouvernement a acceptées en 1896 de la part de Gustave Caillebotte Bequest. On y retrouve des pièces telles le *Chemin sous bois* de Pissaro, *Bords de Seine à Champrosay* de Renoir et *Un coin d'appartement* de Monet, pour lesquelles les artistes avaient utilisé une palette aux couleurs profondes. Sa connaissance de la technique raffinée mais toujours rompue que Monet utilisait à cette époque est évidente dans les œuvres qu'elle envoie aux Salons avant la Première guerre mondiale, notamment *À l'étang / At the Pool*, aujourd'hui dans la collection de l'AGNS, un tableau qu'elle a élaboré à partir de *Trees by a Pond*, une œuvre en pastel. La région qu'elle représente peut bien être celle du Bois d'Amour de Pont-Aven, et l'enfant plus âgé porte la coiffe typique de cette localité. Toutefois, l'enfant aux cheveux bouclés semble être un de ses modèles préférés de Beg Meil. Lorsqu'elle est illustrée dans le catalogue du Salon de 1904, la peinture ne présentait pas de petit bateau. Il est possible que Macpherson l'ait ajouté pour l'exposition de l'année suivante à Nantes ou plus probablement, lorsqu'elle l'a envoyée à l'exposition Carnegie International de 1913[173]. Cette œuvre constitue son dernier travail de sujet breton; peut-être avait-elle déjà reconnu qu'elle avait atteint un point de saturation. Après avoir déploré l'abondance des sujets bretons des derniers Salons, Arsène Alexandre jeta le gant en 1913 : « J'ai idée qu'un Salon sans Espangois et sans Bretons, rien que pour cela, nous paraîtrait d'une nouveauté délicieuse[174] ». Puisque la pièce *Lake Como* est conçue avec la même palette bretonne, elle peut être liée à celle que la peintre a présentée en 1905 sous le nom de *Un coin de parc (Villa d'Este)*. Elle peut aussi l'avoir peinte quelques années plus tard, lorsque Bartlett et elle passèrent l'hiver au fameux Lac. Tant dans ses peintures à l'huile qu'au pastel, Macpherson révèle sa fascination à l'égard du soleil resplendissant sur la surface de l'eau ou se filtrant à travers les feuilles.

Study is a bravura display of how much can be accomplished with a minimum of brushstrokes. Attracted surely by the fleeting effect of sunlight caught on the rim of a brass tray where a spray of peonies has collapsed under its own weight, Macpherson recorded the moment for present pleasure and future use. Possibly faced by a shortage of artist supplies immediately after the war, she painted a view of a *Garden at Versailles* on the back side of the panel, but chose not to obliterate this little gem.

The same tray-top table, now with carnations, appears in her *Study of Mrs Cluny Macpherson*, painted shortly after her nephew Cluny arrived overseas with his regiment in March 1915. Wearing a pre-war gown (since Paul Poiret's Ballet-Russe-inspired kimono dresses had disappeared from the market with his induction into the army in 1914), Eleonora Macpherson is the still calm centre in a maelstrom of teal and pink. Macpherson's interest in the textures and patterns of the fabrics and carpets in the room and the oblique perspective produces the same spatial ambiguity that Édouard Vuillard had achieved in his portrait of *Madame Arthur Fontaine*. After the war, Macpherson painted two studies of Eva's daughter *Jane*, playing the cello and piano, surrounded by the same rich visual cacophony of layered pattern. The amazing colours and orientalism of Diaghilev's Russian ballet troupe that took Paris by storm in 1909 had a profound influence on the future development of modern art; though she never exhibited these family pieces, they demonstrate Macpherson's connection to the artistic ferment that was Paris during the *belle-époque*.

Repeated moves during the war and advancing age took their toll on Macpherson, but the euphoria of peacetime briefly restored her pre-war vitality. For the 1920 Salon she completed *L'été sur le lac de Genève*, a view of a woman (probably Jo) sitting beside the broad expanse of Lac Léman, no doubt begun during their Swiss exile at the beginning of the war, and threw her energies into an expressive post-Impressionist genre scene that recalls the tortures of the war years and captures the hopes engendered by peace. *Sur la terrasse /Tea in the Garden at Versailles* records the arrival of an Australian officer for tea during the visit of Macpherson's two nieces, Violette and the war-widowed Eva with her young daughter: Jo and Violette entertained the soldier while Eva read her book on the grass and Jane "listened to the rose petals fall".[175] One legacy of the Impressionists had been the replacement of history painting by genre scenes as an artist's primary vehicle for recording the social and cultural climate of the day; Macpherson's painting perfectly evokes this brief period of serenity in the immediate post-war era. Like Monet's celebrations of his beloved garden at Giverny, *Tea in the Garden* represents a post-Impressionist tradition that was now out of step with advances in the art world where Cubism, Futurism, and Constructivism held sway, but it shows her mastery of that tradition in brushwork, subject matter, and theme. Recognizing perhaps that she belonged to an old world order, in which the Impressionists had become the traditionalists, Macpherson now transferred her allegiance from the SNBA to the SAF. A view of the Seine at Sèvres, that she inscribed "À ma chère Roberta – Souvenir de Seine", may be similar to *Le pont de Sèvres*, one of her SAF submissions in 1922, but painted from a viewpoint slightly upstream. The *Souvenir* recalls the dreamy views of the river produced by the Impressionists of a previous generation. This evening version is parallelled by one from a twilight visit to the same spot, when the moon was a faint glimmer in the sky. In *l'Heure de Midi*, one of her final small oil sketches, for which difficulty in holding a brush may have occasioned her recourse to a palette knife, Macpherson has recorded an autumn afternoon at Versailles. Gaspard Marcy's statue of Venus, one of twenty-four sculptures executed at the park to represent the Sun's dominion over time, place, and circumstance, dominates the composition but the focus is on the tiny figure of Jo Bartlett who approaches on the *Rampe du parterre Nord*. Life and art had merged on one small panel. An artist does not cease to paint when the world has chosen a new road. For her late views of the Riviera and the gardens at Versailles, Macpherson had stayed true to the post-Impressionist path.

À partir de 1898, elle envoya occasionnellement des natures mortes florales aux galeries et aux Salons qui exposaient ses pièces, une pratique qu'elle poursuit un peu plus fréquemment durant les années précédant la guerre et les années d'après. Basée sur une étude faite avant la guerre, *Pivoines*, la pièce qu'elle envoie au salon de la SAF en 1923, est un paradigme de toutes les leçons qu'elle a absorbées tant dans les studios d'enseignement que lors de ses visites aux expositions et dans les ateliers des impressionnistes. Le tableau représente les textures et les surfaces, le reflet, l'absorption et le jeu de la lumière dans le champ de vision. Même si le sujet de l'étude est presque identique dans le cas de l'œuvre intitulée *Peony Study*, il est quand même entièrement différent puisqu'il s'agit de bravoure qui prouve qu'un minimum de coups de pinceaux peut accomplir des merveilles. Sûrement attirée par l'effet éphémère de la lumière du soleil reflétée sur le rebord du cabaret de cuivre, sur lequel quelques pivoines viennent de s'effondrer sous leur propre poids, Macpherson capte le moment pour s'en réjouir dans l'immédiat et s'en servir dans le futur. Peut-être parce que le matériel d'artiste était rare immédiatement après la guerre, elle a peint un jardin de Versailles – *Garden at Versailles* – à l'arrière de ce bijou d'œuvre d'art, sans toutefois l'oblitérer.

Le même cabaret, cette fois décoré d'œillets, est représenté dans son étude intitulée *Study of Mrs Cluny Macpherson*, qu'elle a peinte peu après l'arrivée outre-mer avec son régiment de son neveu Cluny, en mars 1915. Vêtue d'une robe de style avant-guerre (étant donné que les robes kimonos de Paul Poiret, inspirés des Ballets russes, avaient disparu du marché après son enrôlement dans l'armée en 1914), Eleonora Macpherson, calme dans un malstrom de bleu sarcelle et de rose, tient lieu de figure centrale. L'intérêt que porte Macpherson aux textures et aux motifs des tissus et aux tapis de la pièce, ainsi que la perspective oblique, produisent la même ambiguïté spatiale que Édouard Vuillard est parvenu à capter dans son portrait de *Madame Arthur Fontaine*. Après la guerre, Macpherson a peint deux études de la fille d'Eva : *Jane*, qui joue du piano et du violoncelle. La figure est entourée de la même riche cacophonie visuelle de motifs de plusieurs épaisseurs. Les couleurs incroyables et l'orientalisme de la troupe des Ballets russes de Diaghilev, qui a envahi Paris en 1909, influent profondément sur l'essor de l'art moderne. Même si ces pièces de famille n'ont jamais été exposées, elles démontrent le lien de Macpherson avec la maturation artistique que connaissait Paris à la *belle-époque*.

De fréquents déménagements pendant la guerre et le vieillissement ont eu raison de Macpherson, mais l'euphorie du temps de paix qui suivit lui redonna sa vitalité d'antan, quoique brièvement. Ainsi, pour le Salon de 1920, elle achève *L'été sur le lac de Genève*, qui illustre une femme (probablement Jo) assise près du vaste lac Léman. Sans doute, elle a amorcé cette œuvre pendant son exil en Suisse au début de la guerre et, ensuite, elle s'est jetée corps et âme dans une autre scène expressive de style post-impressionniste qui rappelle les tortures des années de guerre et capte les espoirs engendrés par la paix. *Sur la terrasse / Tea in the Garden at Versailles* représente la venue d'un officier australien qui partagera le thé pendant la visite des deux nièces de Macpherson, soit Violette et Eva, la veuve de guerre en compagnie de sa jeune fille. Jo et Violette reçoivent le soldat tandis que Eva lit son livre, assise sur l'herbe et que Jane « écoute tomber les pétales de rose sur le sol[175] ». Un héritage des impressionnistes a été le remplacement de la peinture historique par des représentations scéniques en tant que véhicule principal utilisé par l'artiste afin de communiquer le climat social et culturel de l'heure. Cette peinture de Macpherson évoque parfaitement cette brève période de sérénité de l'après-guerre. À l'instar de Monet, qui peignait son jardin de Giverny tant aimé, l'œuvre *Tea in the Garden* représente une tradition post-impressionniste qui se laissa dépasser par les progrès artistiques des cubistes, des futuristes et des constructivistes. Cependant, elle met en lumière sa maîtrise de la tradition du coup de pinceau du sujet et du thème. Reconnaissant qu'elle appartient à une époque révolue, dans laquelle les impressionnistes étaient devenus des traditionalistes, Macpherson transfert son allégeance de la SNBA à la SAF. Il se peut qu'une vue de la Seine depuis Sèvres, pièce sur laquelle elle inscrivit les mots « A ma chère Roberta / Souvenir de Seine », ressemble à la pièce *Le pont de Sèvres*, une œuvre qu'elle a soumise à la SAF en 1922 mais qu'elle aurait pu peindre un peu en amont de cette rivière. Le *Souvenir* rappelle les visions rêveuses de la Seine des impressionnistes de la génération précédente. Cette vue de soir fait parallèle à une autre scène d'une visite de la région au crépuscule, à un moment où la lune n'émettait qu'une faible lumière. Dans *l'Heure de Midi*, un de ses derniers petits croquis à l'huile, dans lequel elle a recours au couteau à palette, peut-être puisqu'il lui était devenu difficile de tenir le pinceau, elle représente un après-midi d'automne à Versailles. La statue de Vénus, de Gaspard Marcy, une des vingt-quatre sculptures faites au parc pour représenter la suprématie du soleil sur le temps, le lieu et les circonstances, domine la composition mais son point central est la mince silhouette de Jo Bartlett, qui s'approche de la Rampe du parterre nord. La vie et l'art s'étaient fusionnés sur ce petit tableau. Un artiste ne cesse pas de peindre parce que le monde vient de se donner une nouvelle voie. Car en effet, dans ses dernières peintures de la Côte d'Azur et des jardins de Versailles, Macpherson montre qu'elle était restée dans la voie post-impressionniste.

M Campbell Macpherson, *Peasant Woman*, or /ou *Pélagie*, c.1893, Collection of /de/ Dick Green, Pollyanna Gallery, St John's

M Campbell Macpherson, *Portrait of Lady McCallum*, c.1897, Portrait Gallery of Canada/Musée du portrait au Canada

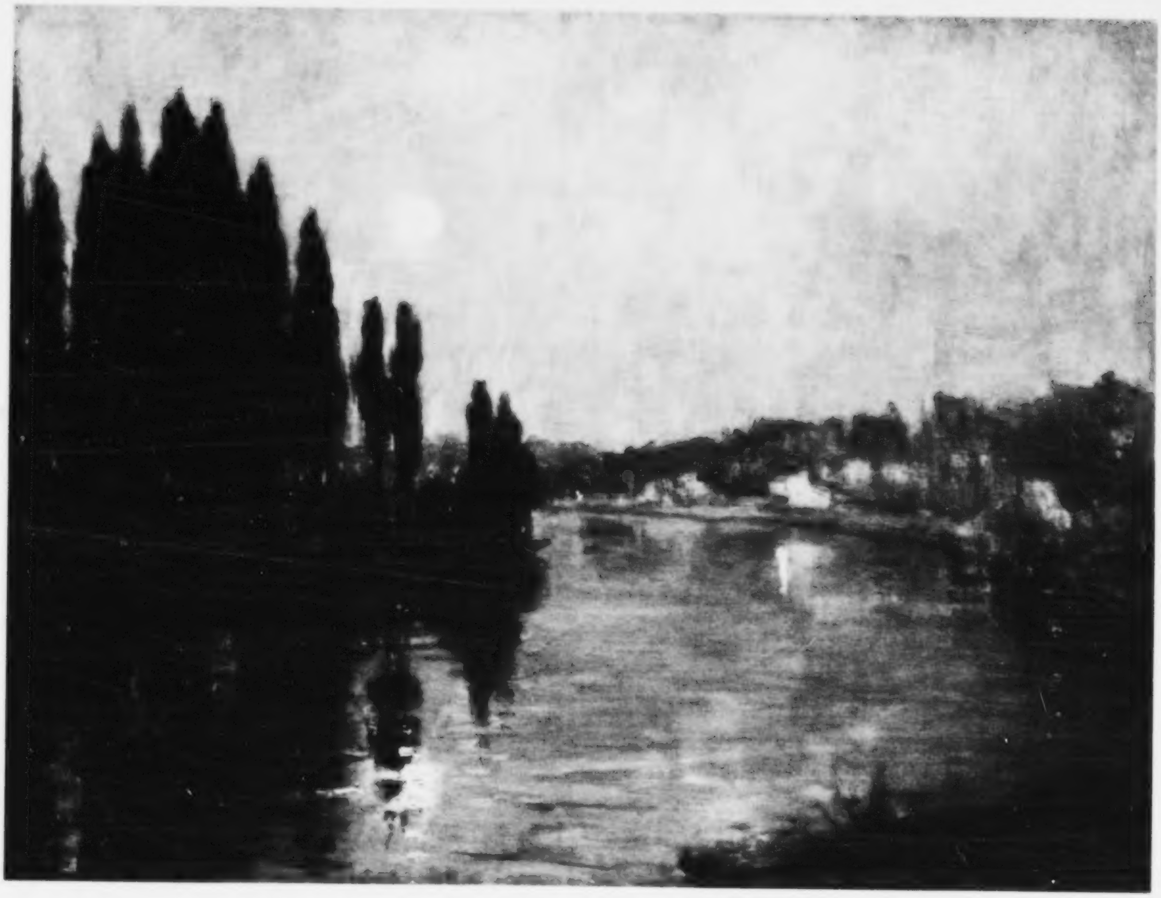
M Campbell Macpherson, *The Turkey Girl*, c.1897, Collection of Eleanor King, St. John's

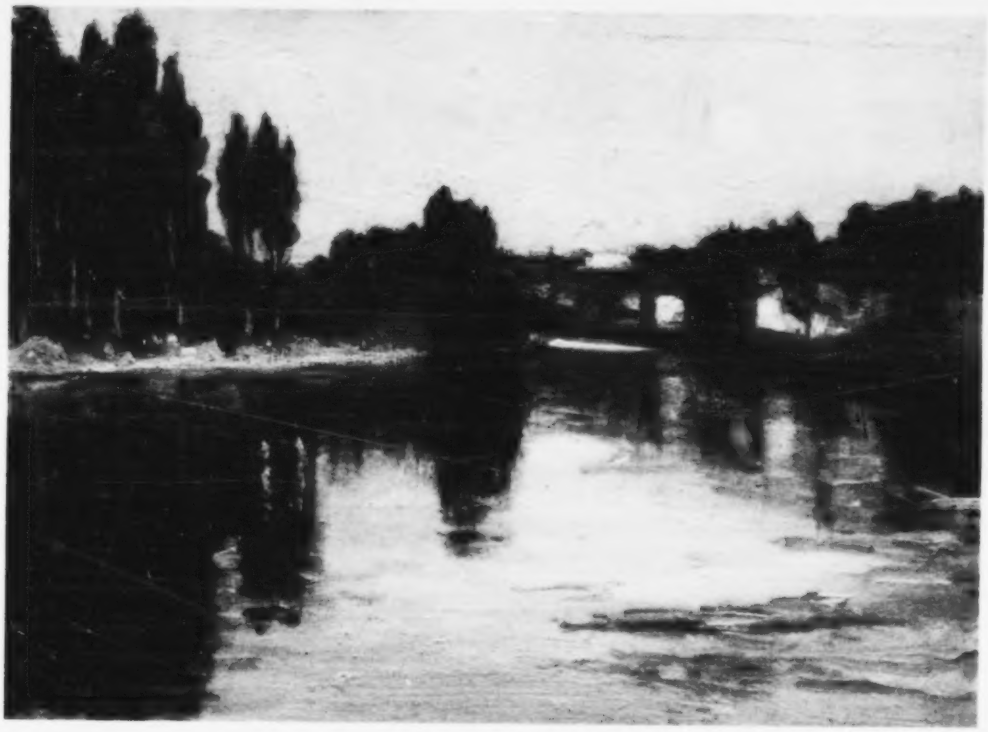
M Campbell Macpherson, *A Breton Family /Une famille bretonne*, c.1899, Collection of /de/ Ian and /et/ Angela Macpherson, St John's
M Campbell Macpherson, *A Chat by the Fire / Causerie pres le feu*, c.1899, Private Collection/privée

M Campbell Macpherson, *Eva Macpherson* (Harvey-Webb), c.1890, Private Collection/privée
M Campbell Macpherson, *Eva in Breton dress*, c.1898, Private Collection/privée
M Campbell Macpherson, *Eva from the Back*, c.1905, Private Collection/privée

M Campbell Macpherson, *Pivoines / Peonies*, c.1922, Collection of/del Heather Morgan, St John's

M Campbell Macpherson, "*Study of Mrs Cluny Macpherson, Paris, May 1915 by M Campbell Macpherson*", Private Collection /privée





M Campbell Macpherson, *Souvenir de Seine*, Private Collection /privée
M Campbell Macpherson, *View on the Seine*, Collection of /de Ian and /et Angela Macpherson, St John's

M Campbell Macpherson, *Jane with Cello*, 1925, Private Collection/privée
M Campbell Macpherson, *L'Heure du Midi*, c.1926, Private Collection/privée
M Campbell Macpherson, *Cap Ferrat*, c.1921, Collection of/de/ Ian and/et/ Angela Macpherson , St John's

M Campbell Macpherson, *Garden at Versailles*, c.1920, Private Collection /privée
M Campbell Macpherson, *Summer at Lake Geneva*, c.1919, Collection of/de/ Susan and/et/ Janet Alexander

The End of the Road

Did their paths ever cross? The Exposition Universelle in 1889 drew both artists back to Paris: while Hal Bannerman and his brother-in-law, Harry Jones, climbed to the top of the Eiffel Tower, could Frances Jones and Margaret Campbell Macpherson have met on the *escalier d'honneur* at the Palais des Beaux-Arts? As with so many of the details of their lives, no answer is available. Likewise, *catalogues raisonnées* for both artists remain far in the future.[illegible] What we do know is that these two artists from Atlantic Canada adopted much from Impressionist art practice and forged successful careers for themselves at home and in Paris and Great Britain. Both enjoyed secure reputations during the course of their professional careers – and those reputations have to a degree retained their lustre in Halifax and St John's over the years. Although William Blair Bruce has previously been cited for a record number of appearances at the Paris Salons,[illegible] Macpherson far outstrips his fifteen appearances with her fifty-two acceptance slips in twenty-four different years. The negligible attention paid to Jones is particularly surprising since she was the first woman accorded Associate status by the RCA.[illegible] Their failure to have achieved a place in Canadian art history today reflects their birth and circumstance, although it is too simplistic to note only that both were nineteenth century women artists from the Atlantic region.

Few Canadian artists were studying in Paris during the early 1880s and gender-bias may indeed have caused historians to overlook Frances Jones or to assume that her name was a misprint for the American artist Francis Coates Jones. Art historians considering the Canadian experience in France would have concentrated on the 1890s when many more artists from Toronto and Montréal were active. By 1894, when she began exhibiting at the Salon, Macpherson had been living in Scotland for a dozen years, and by the turn of the century, Paris had become her primary residence. Pride in her background meant that she maintained the "née à Saint-Jean, Terre-Neuve" notice, but again historians may not have looked for Newfoundland references, or may have assumed that she was the better-known Australian artist Margaret Rose Macpherson. Private incomes protected both artists sufficiently that neither depended entirely on commercial gallery sales, but that independence (which allowed them to experiment) meant that commercial galleries had no stockpile to sell over the years and that both slipped from public mind once they were no longer producing paintings. It is a regrettable tendency for people and events once forgotten to remain forgotten. Jones had perhaps recognized the future when she wrote her poem "The Years":

> But the years that are coming, the hurrying years,
> – Hark to the hoof-beats gathering loud! –
> They will ride us down with our hopes and fears
> Trampled and crushed in the driven crowd;...
> They will shut us out when the feast is spread;
> Though others sit honoured on their right hand
> They will trample our dust where we lie long dead.

Two Artists Time Forgot documents the academic tradition in which both Jones and Macpherson were trained and their deviation from that training as a result of their personal awareness of the more advanced art practice of some of their contemporaries. For Jones, this influence was the Impressionists, some of whose original exhibitions she would have seen during her years in Paris. Her later paintings shift to an interest in more highly finished narrative subjects, possibly from the influence of her husband, the English artist Hamlet Bannerman: a similar change characterizes the work of other British artists when they returned home after working in France for several years. Macpherson's consciousness of the New Painting would appear to have come initially from the Glasgow Boys and other members of the progressive Society of Scottish Artists, from Whistler, and later from the Impressionists and post-Impressionists themselves when she began to study and paint in France. Although post-war advances in art would be foreign territory, Macpherson remained true to a developing post-Impressionism throughout her later career.

Jones's most Impressionistic paintings are her Nova Scotian subjects and she was the first Canadian with the confidence to show a Canadian subject at the Salon, and with the temerity to do this at her first Salon. The final Impressionist exhibition in 1886 took place three years before Macpherson arrived in Paris, but up until the end of her career, she recognized what was current and leading post-Impressionist practice at each period and adapted it to her personal style. Did early Canadian art historians share the distaste of their American counterparts for native-born Impressionists? After World War I, modernist historians in the US considered their work effete and rejected French-inspired artists in favour of the luminists and earlier naive artists when constructing a history of American art. Did Jones's and Macpherson's too-early espousal of Impressionism

Au bout du voyage

Leurs chemins ne se croisèrent-ils jamais? L'Exposition Universelle de 1889 attira les deux artistes de nouveau à Paris. Tandis que Hal Bannerman et son beau-frère, Harry Jones, montaient jusqu'en haut de la Tour Eiffel, est-il possible que Frances Jones et Margaret Campbell Macpherson se soient rencontrées sur « l'escalier d'honneur » au Palais des Beaux-Arts? Tout comme un si grand nombre de détails au sujet de leurs vies, aucune réponse ne nous est fournie. De même, des catalogues raisonnés portant sur la création des deux artistes demeurent inachevés, sans doute en attendant un avenir lointain. Cependant, il est certain que ces deux artistes du Canada atlantique ont adopté plusieurs des techniques impressionnistes, et elles se forgèrent des carrières réussies tant ici qu'à Paris et en Grande-Bretagne. Les deux artistes jouirent d'une réputation solide durant leur carrière – et ces réputations ont jusqu'à un certain point retenu leur éclat à Halifax et à St-John's au fil des ans. Même si on a indiqué auparavant que William Blair Bruce avait fait un nombre d'expositions sans précédent dans les salons de Paris, Macpherson a de loin dépassé ses quinze expositions en exposant cinquante-deux fois au cours de vingt-quatre années différentes. Le manque d'attention accordée à Jones est particulièrement surprenant lorsqu'on pense qu'elle était la première femme à qui on a attribué le statut d'Associée à la RCA. Le fait que ces deux artistes n'aient pas atteint une place dans l'histoire de l'art du Canada reflète leur naissance et leur circonstance, même s'il est trop simpliste de préciser qu'il s'agissait là de deux femmes artistes du XIXe siècle de la région du Canada atlantique.

Peu d'artistes canadiens étudiaient à Paris au début des années 1880 et des préjugés sexistes ont peut-être porté les historiens à laisser Frances Jones de côté ou encore ont-ils peut-être assumé que son nom était en fait une erreur typographique et qu'il s'agissait plutôt de l'artiste américain Francis Coates Jones. Des historiens de l'art pensent que l'expérience des deux Canadiennes en France eut lieu dans les années 1890, lorsque de nombreux autres artistes de Toronto et Montréal étaient actifs. En 1894, avant qu'elle ne commence à exposer au Salon, Macpherson vivait en Écosse depuis une douzaine d'années. Au tournant du siècle, Paris devint sa résidence principale. Fière de ses origines, elle continuait à signer « née à St John's, Terre-Neuve », mais encore là il est possible que les historiens ne cherchent pas des références à Terre-Neuve. Il est également possible qu'ils aient pris pour acquis qu'il s'agissait de l'artiste australienne plus renommée, Margaret Rose Macpherson. Des revenus personnels protégèrent suffisamment les deux artistes pour qu'elles ne dépendent pas entièrement des ventes des galeries d'art publicitaire, mais cette indépendance (qui leur permettait d'expérimenter) signifiait que les galeries publicitaires n'avaient pas de réserves à vendre au cours des ans et que les deux artistes furent oubliées du public lorsqu'elles ne produisaient plus de peintures. Il est regrettable que la tendance veuille qu'une fois les gens et les événements oubliés, ils demeurent oubliés. Jones avait peut-être entrevu l'avenir lorsqu'elle écrivit le poème « The Years »:

> Mais dans les années à venir, les années pressées,
> – Attention aux sabots qui retentiront! –
> Ils nous écraseront avec nos espérances et nos peurs
> Piétinés et écrasés sous la foule enragée;
> Nous serons oubliés de la fête;
> Même si les autres assis à leur droite seront honorés
> Ils vont écraser nos cendres là où nous reposerons pour l'éternité.

La catalogue *Deux artistes oubliées par l'histoire* fait état de la tradition académique dans laquelle Jones et Macpherson reçurent leur formation. Elle fait aussi état de leur déviation de cette formation à la suite d'une prise de conscience personnelle à l'égard de la pratique artistique plus avancée de certains de leurs contemporains. Pour ce qui est de Jones, cette influence fut exercée par les impressionnistes, dont elle aura sûrement vu les expositions originelles au cours de ses premières années à Paris. Ses derniers tableaux reflètent un intérêt dans des sujets narratifs plus raffinés, possiblement sous l'influence de son mari, l'artiste anglais Hamlet Bannerman. Un changement analogue caractérise le travail d'autres artistes britanniques de retour à la maison après avoir travaillé en France pour plusieurs années. Le fait que Macpherson était consciente du mouvement de la Nouvelle Peinture semble venir d'abord des « Glasgow Boys » et d'autres membres de la progressive Society of Scottish Artists, de Whistler, et plus tard des impressionnistes et post-impressionnistes eux-mêmes lorsqu'elle commença à étudier et à peindre en France. Même si le progrès de l'après-guerre en art était un terrain inconnu, Macpherson demeura fidèle à un style post-impressionniste jusqu'à la fin de sa carrière.

Les peintures les plus impressionnistes de Jones sont celles de ses sujets néo-écossais. Elle fut la première Canadienne à avoir assez de confiance pour exposer un sujet canadien au Salon, et elle fut également assez téméraire pour le faire lors de sa première apparition au Salon. Macpherson arriva à Paris trois ans avant la dernière exposition impressionniste de 1886, mais jusqu'à la fin de sa carrière, elle savait reconnaître ce qui était la pratique de l'heure et la plus populaire dans la période post-impressionniste, et l'adaptait à son style personnel. Les premiers historiens de l'art du Canada partageaient-ils le même dégoût que leurs homologues américains pour les impressionnistes autochtones? Après la Première Guerre mondiale, les historiens modernistes des États-Unis trouvaient leurs œuvres sans attrait et rejetèrent les artistes qui s'inspiraient de l'art français en faveur des luministes et des premiers artistes autochtones lorsqu'ils reconstruisirent l'histoire de l'art américain. Le fait que Jones

lead to their rejection by official Canadian eyes? By the time Impressionism was recognized as a respectable Canadian style in the 1970s, had their activity been too early to receive critical scrutiny? The early French Impressionists based their practice on the objective recording of nature using short brushstrokes of pure colour to describe the fugitive effects of light on colour and form. In common with other North American artists, Jones and Macpherson did not embrace the Impressionists' canon whole-heartedly: they adopted the Impressionist sensitivity to the nuances of broken colour and light as a surface treatment for their paintings, while maintaining an adherence to details and to modelling of form. Rejecting Impressionism's "codified set of visual conventons" as much as the Academic predilection for no visible brushstrokes, they did not build the structure of their paintings with broken brushstrokes, but applied this Impressionist effect to the surface. As has been noted above, however, Carol Lowrey singled out Jones as "the first Canadian painter to experiment with the stylistic and thematic precepts associated with the New Painting". While admitting their debt to the pure brilliant palette of their predecessors and the release they had gained from traditional subject matter, the post-Impressionists after 1886 generally rejected the theoretical constraints of the Impressionists in favour of freer expression; Macpherson belongs to this period, but her paintings are nevertheless more Impressionistic than those of other Canadian artists now recognized as part of the overall movement.

Similarly, had they achieved their success too early to register with feminist historians in the 1960s, especially since both chose a signature that masked their gender? The majority of their paintings are devoid of the sentimental qualities said to be characteristic of women's art in the nineteenth century; where sentiment does intrude, their paintings are no more sentimental than those of William Blair Bruce or Paul Peel. Tamar Garb has noted that works by male artists are not generally understood as symptomatic of their author's masculinity, while "those by women could not escape the determining origin for the producer's femininity". Do too many of Jones's and Macpherson's paintings lack the identifying hallmark of female authorship? Garb's analysis of Salon culture in the late nineteenth century, however, perhaps explains how they were able to meet the challenge of all-male Selection Committees at the Salons: because of "women's alleged refined and quick perception, their powers of observation and documentation, their impressionability...many critics thought that it was through a loosely defined notion of Impressionism that women artists could best express themselves. It was the contemporary view of Impressionism which saw it as at once viscerally rich but cerebrally and imaginatively deficient, which was to make it appear an appropriately 'feminine' style in the late 1880s and 1890s."

When Canadian art historians have included brief mentions of Jones and Macpherson in their surveys, it is generally with the immediate comment that each stayed in Europe and had no influence on this side of the Atlantic, in spite of Jones's RCA record and Macpherson's bronze medal at the EU's Canadian Pavilion in 1900. This dismissal ignores the regular appearance of their paintings in art-loan exhibitions in Halifax and St John's over the years, appearances and exhibitions that may have been unknown to those writing the histories. Macpherson's paintings were frequently included in the exhibitions organized by JW Nichols, her first art teacher, between 1884 and 1908, and by FC Varley, his successor at the Methodist Academy, during the 1890s. For their first exhibition at the Old Colony Club in 1923, the nascent Newfoundland Society of Art included Macpherson paintings, and continued to do so until their final exhibition in 1938. In *The Book of Newfoundland*, the author laments, "Oh for a Newfoundland Art Gallery where works, now scattered in many parts of the world, by Maurice Cullen, Miss Macpherson,...and others, could be here for all to enjoy." Her paintings appeared in a 1966 exhibition for Come Home Year at the Memorial University Art Gallery, and a year later the opening of the Arts and Culture Centre near the Memorial campus finally gave St John's a *de facto* provincial gallery where Macpherson's paintings would be shown. Similarly Jones's paintings have always been an important component in the cultural awareness of Haligonians from the time of the first RCA exhibition in 1881 and the exhibition in support of the Victoria School of Art and Design six years later. Various Jones paintings were included in art-loan exhibitions at the art school and in Provincial Exhibitions early in the twentieth century, and always in the collection exhibitions of the Nova Scotia Museum of Fine Arts over the years. Along with those of Ernest Lawson and Henry Rosenberg, her paintings influenced the development of the Nova Scotian Impressionist School recognized by Walter Abell in 1935. At mid century Jones paintings were leading exhibits in the exhibition to celebrate the city's 200-year history and since then they have been borrowed for survey exhibitions by Dalhousie, the Glenbow, and the Americas Society of New York. The influence of Jones and Macpherson on the development of art in Atlantic Canada has been profound. The examination of their lives and careers initiated here will reintroduce Frances Jones and Margaret Campbell Macpherson to a wider Canadian public; present and future generations of Canadians will be the richer knowing the elegance and profusion of their contribution to our heritage.

Mora Dianne O'Neill, Halifax, March 2006

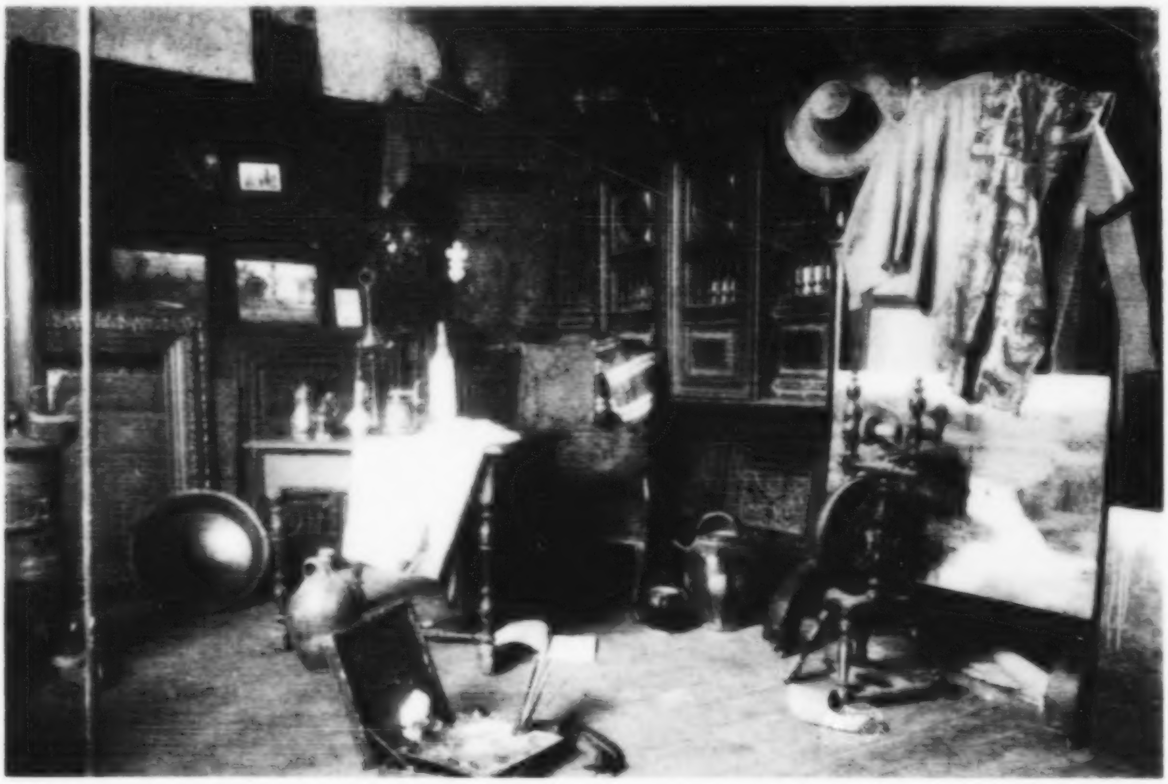
et Macpherson aient épousé le style impressionniste trop tôt peut-il avoir contribué à leur rejet par les historiens canadiens? Lorsque le style impressionniste fut reconnu comme étant un style canadien respectable dans les années 1970, leur travail avait-il été fait trop tôt pour faire l'objet d'un examen critique minutieux? Les premiers impressionnistes français basèrent leur pratique sur la reproduction objective de la nature en utilisant des touches courtes de couleur pure pour décrire l'effet fugitif de la lumière sur la couleur et la forme. À l'instar d'autres artistes de l'Amérique du Nord, Jones et Macpherson n'embrassèrent pas le canon impressionniste sans réserve. Plutôt, elles adoptèrent la sensibilité du style impressionniste aux nuances de ton et de lumière rompu comme un traitement de surface pour leurs peintures, tout en maintenant une attention aux détails et à la modélisation de la forme. Choisissant d'écarter de leur œuvre « l'ensemble codifié de conventions visuelle » aussi bien que la prédilection académique de cacher les coups de pinceau, elles ne bâtissaient pas la structure de leurs peintures avec des touches rompues, mais appliquaient l'effet du style impressionniste à la surface. Tel qu'indiqué plus haut, cependant, Carol Lowrey dit de Jones qu'elle était « le premier peintre canadien à expérimenter avec les préceptes stylistiques et thématiques associés à la Nouvelle Peinture ». Tout en admettant qu'ils étaient endettés envers la palette pure et brillante de leurs prédécesseurs et la satisfaction qu'ils avaient retirée de sujets traditionnels, en général les impressionnistes et post-impressionnistes d'après 1886 rejetèrent généralement les contraintes théoriques des premiers impressionnistes en faveur d'une expression plus libre. Macpherson appartient à cette période, mais ses peintures sont néanmoins plus impressionnistes que celles d'autres artistes canadiens maintenant reconnus comme faisant partie de l'ensemble de ce mouvement.

De la même façon, ont-elles connu du succès trop tôt pour pouvoir s'imposer à la pensée des historiennes féministes dans les années 1960, surtout qu'elles avaient toutes les deux choisi de signer leurs œuvres d'une manière qui masquait leur sexe? La majorité de leurs peintures est dépourvue des qualités sentimentales acceptées comme typiques de l'art féminin du XIXe siècle. Même lorsque leurs peintures trahissent des sentiments, elles ne sont pas plus sentimentales que celles de William Blair Bruce ou de Paul Peel. Tamar Garb a noté que des œuvres faites par des artistes masculins ne sont pas généralement reconnus comme étant symptomatiques de la masculinité de leur auteur, tandis que « celles faites par des femmes ne peuvent pas échapper à l'origine féminine certaine ». Se peut-il qu'un trop grand nombre de peintures de Jones et de Macpherson n'aient pas la touche nécessaire pour faire découvrir l'autorialité féminine de leurs œuvres? L'analyse de Garb à l'égard de la culture de salon à la fin du XIXe siècle, cependant, explique peut-être comment elles ont pu faire face au défi des comités de sélection totalement masculins. Étant donné « la perception présumée raffinée et rapide des femmes, leurs pouvoirs d'observation et de documentation, leur impressionnabilité... de nombreux critiques pensent que c'est par l'entremise d'une vague notion de l'impressionnisme que les femmes artistes peuvent s'exprimer le mieux. C'est le regard contemporain sur l'impressionnisme, perçu comme étant à la fois viscéralement riche mais déficient du côté cérébral et imaginatif, qui a fait en sorte qu'il soit devenu un style adéquatement féminin durant la fin des années 1880 et 1890 ».

Lorsque les historiens de l'art canadien ont inclus de brèves mentions de Jones et de Macpherson dans leur recherche, ces mentions étaient en général immédiatement suivies du commentaire que chacune habitait en Europe et n'avait eu aucune influence de ce côté-ci de l'Atlantique malgré les peintures exposées par Jones à la RCA et la médaille de bronze décernée à Macpherson au Pavillon canadien lors de l'Exposition universelle de 1900. Ce rejet ne fait pas mention que leurs peintures faisaient régulièrement partie des expositions de prêt artistique à Halifax et à St-John's au fil des ans; ce fait étant peut-être inconnu de ceux qui écrivaient l'histoire à cette époque. Les peintures de Macpherson étaient souvent incluses dans les expositions mises sur pied par JW Nichols, son premier professeur d'art, entre 1884 et 1908, et par FC Varley, son successeur à la Methodist Academy, dans les années 1890. Pour sa première exposition au Old Colony Club en 1923, la toute nouvelle Newfoundland Society of Art inclut les peintures de Macpherson et continua à le faire jusqu'à sa dernière exposition en 1938. Dans *The Book of Newfoundland*, la complainte de l'auteure se lit comme suit : « Ah! Si seulement nous avions une galerie d'art à Terre-Neuve, où des œuvres qui sont maintenant éparpillées partout dans le monde, comme celles de Maurice Cullen, Miss Macpherson,... et les autres, elles seraient ici et feraient le plaisir de tous ». Ses peintures figurèrent à une exposition de la Memorial University Art Gallery pour célébrer les retrouvailles terre-neuviennes, Come Home Year, en 1966; un an plus tard, l'ouverture de l'Arts and Culture Centre sur le campus de Memorial donnait enfin une galerie d'art provinciale *de facto*, et un lieu d'exposition pour les peintures de Macpherson. De même, les peintures de Jones ont toujours été une composante importante dans la conscience culturelle des Haligoniens depuis la première exposition de la RCA en 1881 et l'exposition pour appuyer la Victoria School of Art and Design six ans plus tard. Diverses peintures de Jones furent incluses dans les expositions de prêt artistique qui eurent lieu à l'école des arts et dans des expositions provinciales au début du XXe siècle et au fil des ans, elles ont toujours fait partie des expositions de la collection du Nova Scotia Museum of Fine Arts. Ses peintures, tout comme celles d'Ernest Lawson et de Henry Rosenberg, ont influencé le développement de la Nova Scotian Impressionist School, reconnue par Walter Abell en 1935. Au milieu du siècle, les peintures de Jones étaient prédominantes dans l'exposition célébrant l'histoire de 200 ans de cette ville. Depuis lors, elles ont été empruntées pour des expositions de recherche par l'Université Dalhousie, le Glenbow Musuem et l'Americas Society of New York. Jones et Macpherson ont exercé une grande influence sur le développement de l'art au Canada atlantique. L'étude de leur vie et de leur carrière, qui a débuté ici, va réintroduire Frances Jones et Margaret Campbell Macpherson à un plus grand public canadien, et des générations présentes et futures de Canadiens seront enrichies après avoir connu l'élégance et la profusion de leur contribution à notre patrimoine.

Mora Dianne O'Neill, Halifax, Mars 2006

Documentary Photographs/Photographies documentaires



Studio /Atelier, Lezaven, Pontaven, NSARM
On the bridge /Sur le pont, Pont-Aven, NSARM

Moulin Simineau, Pont-Aven, NSARM

Horse Fair /Foire au chevaux, Pont-Aven, NSARM

The river at /La rivière à Pont-Aven, NSARM

Mill Race at/Le bief à Moulin David, Pont-Aven

Hamlet painting /assise devant son chevalet at/à Pont-Aven, NSARM

Hamlet Bannerman, *Breton Boy Dressed for Winter*, c.1885, Estate of /de Anne Frances Joudrey

Josephine Hoxie Bartlett, *Bay of Brittany at Dusk*, Stephen M Foster Gallery, Washington, DC

FM Jones, *Painting of a Breton girl*, sold at /*Tableau d'une Bretonne*, vente à Sotheby's, Toronto, 1986

Henry M Rosenberg, *Breton Girl*, c.1883, Estate of /de Anne Frances Joudrey

Farm at Concarneau /Ferme à Concarneau, Private Collection /privée

The Ballad (restored photograph /photographie reconstituée), Collection of/de Ivan Morgan

Eva Macpherson holding /tenant le tableau, *Among the Flowers*, Private Collection /privée

Dr Cluny Macpherson with /avec Josephine Hoxie Bartlett and /et MCM at Cannes after WWI /après la Première grande guerre, Collection of/de Ivan Morgan

Hamlet and /et Frances punting on the Thames / en bachot sur le Thames, NSARM

House at/Maison au 7, rue Gambetta, Versailles

THE DAILY GRAPHIC, MONDAY, FEBRUARY

Alice and/et Frances in a rowing shell/en canot, NSARM

Selection Committee /Le comité de sélection, 1891, Edinburgh/Edimbourg, Royal Scottish Academy

Torrione de Borgo Coscia, Alassio

Endnotes / Notes en bas

1. An earlier speech at the RCA conversazione in aid of an art school is reprinted in Halifax *Evening Mail*, 11 July 1881.
2. Alice Jones, "Government House Diary", 15 January 1902, NSARM.
3. Letter, Joanna to William James Stairs, 6 August 1843; cited in Gerald Stairs, *The Stairs Family of Halifax* (Halifax: McAlpine, 1906), 88.
4. In her Diary, 26 November 1902, Alice refers to a new governess. The Stairs and Morrow homes were immediately to the north and south of Bloomingdale, now the Waegwoltic Club. Anne Joudrey noted that the boys in these families were generally sent to Merchiston Castle School in Edinburgh, although Harry, the youngest Jones, attended Upper Canada College.
5. Two children, the first Guy Carleton and a daughter Amy, died young.
6. John Regan, *Sketches and Traditions of the Northwest Arm* (Halifax: McAlpine, 1908), 23, and Garry Shutlak, "The Honourable AG Jones and family called roomy Bloomingdale on the Northwest Arm home", *The Griffin*, 27 (December 2002), 6.
7. Communication from Anne Joudrey. In her Diary, Alice notes, 26 November 1902, that one of the governesses was chagrined to realize that her charges were more familiar with London than she was.
8. *Ottawa Union*, 27 September 1865, provided a description of Ottawa: "The city is lively but not gay ... Ladies' hats and feathers, parasols and laces, shawls and balmorals are rarely met with. It is difficult to see women at all ... in the streets ... whiskey everywhere. It would be vain to call for the police." Forty years later, in her Diary for 8 February 1904, Alice Jones lamented the relative decline of Halifax as a major centre: "remarkable change ... has come to Halifax–chintz, paper, all had to be got from Toronto by suppliers".
9. Diary, 13 February 1902.
10. Phyllis Blakeley, "Three Nova Scotian Women Artists: Maria Morris Miller, Frances Jones Bannerman, and Annie Louisa Prat", unpublished paper presented to Nova Scotia Museum of Fine Arts, 11 October 1960, NSARM.
11. Halifax *Morning Chronicle*, 7 June 1877, review of exhibition at Mason's Hall comments a seascape by Jones.
12. Communication from Anne Joudrey.
13. Day moved to Kingston in 1879.
14. Fate soon conspired against them for the winter of 1879/80 was the coldest on record in Paris.
15. *Evening Mail*, 6 July 1881. Although nominated in 1881, since too few academicians attended the exhibition in Halifax to reach a quorum, her official election as ARCA was delayed until 1882. The location of the painting purchased by the Marquis of Lorne is unknown. It is not at Inveraray Castle or in the Royal Collection.
16. Cluny Macpherson, "The Canadian Chairman Tells a Strange Tale", *Creag Dhubh*, 9 (1957), 7-9.
17. In a letter of 23 June 1886, Lucy Macpherson Bond comments on her mother's move to a house nearer to Campbell. LB's letters are held in the George Bond Papers, COLL 236 5.05, at the Centre for Newfoundland Studies.
18. Letter, 4 June 1881. Her reference to Monday's Pond should properly have been to Mundy's Pond, which is Mundy Pond today.
19. "An Exhibition of Paintings", Halifax *Herald*, 9 January 1900. In *Canadian Men & Women of the Time*, ed. Henry James Morgan, (Toronto: William Briggs, 1912), Morgan notes that she "commenced art studies under presdt. Swiss Soc. Of Arts".
20. The painting was listed in the Dudley catalogue as *Mouth of the Meuse*, a more familiar river to most Londoners. In Aberdeen the following year its name appeared as Reuse. Not until she submitted another version of the painting to the Royal Scottish Academy in 1886 did the river's name appear correctly.
21. *Le Voyage de Paris : Les américains dans les écoles d'art 1868-1918 / Paris Bound : Americans in Art Schools 1868-1918* (Paris: Réunion des musées nationaux, Musée de la coopération franco-américaine franco-américaine Château de Blérancourt, 1990), 136.
22. David Wistow, *Canadians in Paris 1867-1914* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1979), 6.
23. Lois Marie Fink, *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons* (Cambridge: CUP, 1990), xiv.
24. Alice Jones, *Gabriel Praed's Castle* (Boston: Herbert B Turner, 1904). Eva-Marie Kröller, "Exploration and Travel," *Cambridge Companion to Canadian Literature* (Cambridge: CUP, 2004), 82, notes the "Jamesian contrasts between old-word corruption and new-world innocence" that characterize Jones's novels.
25. John Milner, *The Studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century* (New Haven: Yale UP, 1988), 48.
26. *Chroniques des Arts et de la Curiosité*, 17 janvier 1874, Feyen-Perrin Dossier, Musée d'Orsay.
27. Yeldham, Charlotte Elizabeth, *Women Artists in Nineteenth Century France and England: their education, exhibition opportunities and membership in exhibition societies and academies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies* (London and NY: Garland [Courtauld PhD 1984]), 206.
28. AG Jones to Henry J Morgan, 3 November 1899, in Henry Morgan Papers, MG29, National Archives of Canada.
29. Signor Antonio Carossino, the civic historian of Alassio, who knew the artist when he was a child, believed her to be French because that was the language she regularly spoke.
30. *GP's C*, 253. Other "cheap" locations mentioned in the novel were Pont-Aven, Grès-sur-Loing, and Capri; both photographs and paintings document Jones's time in Pont-Aven and Capri. Alice Jones published travel essays about Venice and Florence in *The Week* during 1891/92.
31. Halifax *Mercury*, 25 March 1891, cited the worth of Hon. AG Jones as $150,000, of Hon. WJ Stairs, Sir Edward Kenny and Thomas E Kenny as $500,000, and of William Miller as $2,000,000.
32. The writer of "The American Student at the Beaux-arts", *Century Magazine*, 1 n.s. (December 1881), 266 and 272, considered six or seven years the norm. Mary Dignam, "Distinguished Professional Women Artists", *Women of Canada : their life and work* (compiled by the National Council of Women of Canada at the request of the Hon. Sydney Fisher, Minister of Agriculture, for distribution at the Paris International Exhibition, 1900), 222, states that she worked for two years with Krug.

1. Un discours antérieur prononcé lors d'une « conversazione » à la RCA pour appuyer le projet d'une école d'art est reproduit dans le journal *Evening Mail* de Halifax, le 11 juillet 1881.
2. Alice Jones, « Government House Diary », le 15 janvier 1902, NSARM. Traduction libre. Sauf au contraire, toutes les traductions dans le texte sont le travail des traductrices.
3. Lettre de Joanna à William James Stairs, le 6 août 1843, citée dans Gerald Stairs, *The Stairs Family of Halifax* (Halifax: McAlpine, 1906) 88.
4. Dans son « Government House Diary », le 26 novembre 1902, Alice fait allusion à une nouvelle gouvernante. Les demeures des Stairs et des Morrows étaient directement au nord et au sud de Bloomingdale, la maison familiale, maintenant devenue le Waegwoltic Club. Anne Joudrey explique que les fils de ces familles étaient habituellement éduqués à la Merchiston Castle School à Édimbourg bien que Harry, le cadet, ait étudié à l'Upper Canada College.
5. Deux enfants sont morts très jeunes : le premier Guy Carleton et une fille, Amy.
6. John Regan, dans *Sketches and Traditions of the Northwest Arm* (Halifax: McAlpine, 1908), 23, et Garry Shutlak, « The Honourable AG Jones and family called roomy Bloomingdale on the Northwest Arm home », *The Griffin*, 27 (décembre 2002), 6.
7. Communication d'Anne Joudrey. Dans son « Government House Diary », le 26 novembre 1902, Alice note qu'une de ses gouvernantes était désolée d'apprendre que ses charges connaissaient mieux qu'elle-même la ville de Londres.
8. Le journal *Union* d'Ottawa, le 27 septembre 1865, offre une description de la ville d'Ottawa : « La ville est mouvementée mais pas gaie... on ne voit que rarement des dames avec des bonnets et des plumes, des parasols et des dentelles, des châles et des *balmorals*... En fait, on ne voit presque jamais des femmes du tout... dans les rues... Il y a du whisky partout. Faire appel à la police serait futile. » Quarante ans plus tard, dans son « Government House Diary » (le 8 février 1904), Alice Jones lamente le déclin relatif de la ville de Halifax, qui n'est plus le centre principal de commerce qu'elle l'était. Elle écrit : « un changement remarquable... est arrivé à Halifax... perse, papier, plusieurs articles, on doit les faire venir de Toronto. »
9. « Government House Diary », le 13 février 1902.
10. Phyllis Blakeley, « Three Nova Scotian Women Artists : Maria Morris Miller, Frances Jones Bannerman and Annie Louisa Prat », communication inédite présentée au musée Nova Scotia Museum of Fine Arts, le 11 octobre 1960, NSARM.
11. Dans un compte rendu de l'exposition à Mason's Hall dans le journal *Morning Chronicle* de Halifax, le 7 juin 1877, l'auteur offre une critique favorable d'un paysage marin créé par Jones.
12. Communication d'Anne Joudrey.
13. Day déménage à Kingston en 1879.
14. Le destin se ligue contre elles puisque l'hiver de 1879/80 à Paris rompit les records de froid.
15. Le *Evening Mail*, le 6 du juillet 1881. Quoiqu'elle fut nommée en 1881, trop peu d'académiciens assistèrent à l'exposition à Halifax pour arriver au quorum. Ainsi, son élection formelle en tant que RCA fut retardée jusqu'en 1882. Le site actuel du tableau acheté par le Marquis of Lorne est inconnu. Il n'est pas au château Inveraray ni dans la Royal Collection.
16. Cluny Macpherson, « The Canadian Chairman Tells a Strange Tale », *Creag Dhubh*, 9 (1957) 7-9.
17. Dans une lettre qui date du 23 juin 1886, Lucy Bond fait des commentaires au sujet du déménagement de sa mère dans une maison plus près de Campbell. Les lettres de LB se trouvent dans le fonds George Bond Papers, COLL 236.5.05, au Centre for Newfoundland Studies.
18. Lettre, le 4 juin 1881. Malgré son allusion au « Monday's Pond », l'épellation de l'endroit était « Mundy's Pond » à l'époque. Maintenant cet endroit s'appelle « Mundy Pond ».
19. « An Exhibition of Paintings », *Herald*, Halifax, le 9 janvier 1900. Dans *Canadian Men & Women of the Time*, sous la direction de Henry James Morgan (Toronto, William Briggs, 1912), Morgan note qu'elle « commença des études d'art sous presdt. Swiss Soc. Of Arts ».
20. Le tableau fut inscrit dans le catalogue Dudley sous le nom *Mouth of the Meuse*, une rivière que la plupart des Londoniens connaissait bien. À Aberdeen, l'année suivante, il porta le nom de Reuse. Le nom de la rivière ne fut inscrit correctement qu'au moment où elle proposa une autre version du tableau à la Royale Scottish Academy en 1886.
21. *Le Voyage de Paris. Les Américains dans les écoles d'art 1868-1918 / Paris Bound: Americans in Art Schools 1868-1918* (Paris, Réunion des Musées nationaux, Musée de la coopération franco-américaine Château de Blérancourt, 1990), p.136.
22. David Wistow, *Canadians in Paris 1867-1914* (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1979), 6.
23. Lois Marie Fink, *American Art at the Nineteenth Century Paris Salons* (Cambridge: CUP, 1990), xiv.
24. Alice Jones, *Gabriel Praed's Castle* (Boston, Herbert B Turner, 1904). Eva-Marie Kröller, « Exploration and Travel » dans *Cambridge Companion to Canadian Literature* (Cambridge: CUP, 2004), 82, souligne les contrastes jamesiens entre la corruption de l'ancien monde et l'innocence du nouveau monde qui caractérisent les romans de Jones.
25. John Milner, *The Studios of Paris: the capital of art in the late nineteenth century* (New Haven: Yale UP, 1988), 48.
26. *Chroniques des arts et de la curiosité*, le 17 janvier 1874, Dossier Feyen-Perrin, Musée d'Orsay.
27. Yeldham, Charlotte Elizabeth, *Women Artists in Nineteenth Century France and England: their education, exhibition opportunities and membership in exhibition societies and academies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies* (London et NY : Garland [Courtauld PhD 1984]), 206.
28. AG Jones à Henry J Morgan, 3 novembre 1899, dans Henry Morgan Papers, MG29, Archives nationales du Canada.
29. Signor Antonio Carossino, l'historien municipal d'Alassio qui connaissait l'artiste lorsqu'il était enfant, croyait qu'elle était Française car le français était sa langue d'usage.
30. *Gabriel Praed's Castle*, 253. D'autres endroits bon marché mentionnés dans le roman : Pont-Aven, Grès-sur-Loing et Capri; les photos et les tableaux documentent le temps que passa Jones à Pont-Aven et Capri. Alice Jones publia des essais de voyage sur Venise and Florence dans *The Week* au cours de l'année 1891/92.
31. Le *Mercury* d'Halifax du 25 mars 1891, établit la valeur de l'Hon. AG Jones à 150 000 $, de l'Hon WJ Stairs, de Sir Edward Kenny et de Thomas E Kenny à 500 000$. Celle de William Miller à 2 000 000$.
32. L'auteur de « The American Student at the Beaux-arts », *Century Magazine*, 1 n.s. (Décembre 1881), 266 et 272, indique que six ou sept ans était alors la durée normale. Mary Dignam explique qu'elle travailla avec Krug pendant deux ans, dans son article, « Distinguished Professional Women Artists », *Women of Canada: their life and work*, (préparé par le National Council of Women of Canada pour répondre à la demande de l'Honorable Sydney Fisher, Ministre de l'Agriculture, et diffusé lors de l'exposition internationale de Paris, 1900), 222.
33. *Le Novascotian* d'Halifax, le 9 juillet 1881.

33. Halifax *Novascotian*, 9 July 1881.

34. Halifax *Evening Mail*, 6 July 1881, which noted further, "His Excellency … has already set a good example by investing over $1000 in the purchase of eight pictures now on exhibition in the Province Building – an example that will be surely followed by many other admirers of really meritorious paintings."

35. Letter, *op cit*. She does not appear on lists of students at the Slade School, which had admitted women from the time of its establishment in 1871. Communication from Lesia Woloshynowych, University College, London, 20 October 2004.

36. Milner, 144.

37. The school charged 600F per year or 100F per month for full days and operated between 1874 and 1887. See *Le Voyage de Paris*, 136.

38. Pierre Véron, *Les coulisse artistiques* (Paris: Editions Dentu, 1876), 45.

39. The dossier for Feyen-Perrin at the archives of the Musée d'Orsay includes a photograph of Jean Jacques Henner's portrait. A portrait bust adorns his tomb at the Cimetière Montmartre.

40. G Weisberg, *The realist tradition: French painting and drawing 1830-1900* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1981). Feyen-Perrin Dossier, Orsay.

41. Armand Silvestre, "Une Salon composite: le Salon 1877", *L'Artiste* (juillet 1877). Feyen-Perrin Dossier, Orsay.

42. Denise Deloucie, *Peintres de la Bretagne, decouvert d'une province* (Rennes: Univ de Haute Bretagne, 1977). Feyen-Perrin Dossier, Orsay.

43. An inscription on his painting notes that it was purchased at the auction following his funeral.

44. Diary, 2 November 1902, 7 May 1902, and 2 January 1902. Since the Alfred Conquest painting is inscribed "Christmas 1883" they were probably in Brittany during the winter of 1883/84.

45. Armstrong submitted two etchings to the Salon on 1883, giving a Pont-Aven address.

46. *Acadian Recorder*, 8 September 1883.

47. "The Chronicle of Art. Art in May", *Magazine of Art*, 6 (May 1883), xxix.

48. The list of Canadians then in Paris is compiled from Wistow and Béatrice Crespon-Halotier, *Les Peintres Britanniques Dans Les Salons Parisiens Des Origines a 1939 : Repertoire* (Paris: Echelle de Jacob 2003). Limited information about the artist Ida Joy of Tillsonburg, listed in both sources, is available, but she exhibited at world's fairs in the 1890s and continued her career as a portraitist under her married name of Didier. Woodcock's diploma painting, submitted to the RCA in 1886, suggests his adoption of the Naturalists' middle road regarding Impressionism. See also Joan Murray, *Impressionism in Canada* (Toronto: Art Gallery of Ontario, 1973).

49. Centre for Whistler Studies, Glasgow. Rosenberg became quite friendly with Whistler and in March 1881 the artist and his mistress Maud Franklin asked to be remembered to Rosenberg who was at that point working in Florence.

50. Ship's lists are notoriously inaccurate so the HJ Rosenberg, age 22, arriving in Halifax on 22 April 1881 on the SS NOVA SCOTIAN probably represents him.

51. Sketchbook in the collection of Glen Pierce.

52. David Sellin, *Peintres américains en Bretagne 1864-1914* (Pont-Aven: Musée de Pont-Aven 1995), 6.

53. "Fine Arts. The American Art Association", *The Nation*, 44 (26 May 1887), 457.

54. The *Acadian Recorder* for 28 September 1886 noted that only family and intimate friends were invited but a large throng gathered regardless. Alice served as bridesmaid and Guy Carleton Jones as groomsman. "The happy couple go on their wedding trip to England where they will reside, and where the acquaintance was formed a few years ago during a visit of the bride, that has resulted in the union of "Two souls with but a single thought / Two hearts that beat as one."

55. Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris 1868 - 1939, Spring Exhibition* (New York: Shepherd Gallery, 1989).

56. "The Chronicle of Art. Art in December", *The Magazine of Art*, 6 (December 1882), x. Unlike another woman artist mentioned in the review, FM Jones is not distinguished by the prefix "Miss".

57. Toronto *Globe*, 2 June 1883.

58. Toronto *Globe*, 3 May 1883, and Montreal *Gazette*, 24 April 1883. *Figaro*, 1 mai 1883, recorded 2420 paintings.

59. Jean Alesson, "Salon de 1883", *Gazette des femmes* (10 May 1883), 67; see also "Salon de 1882", *Gazette des femmes* (25 May 1882), 73, cited in Tamar Garb, *Sisters of the Brush* (New Haven and London: Yale University Press, 1994), 27 and 170. The painting section of the catalogue of the 1883 Salon reveals 198 artists identified as Mme or Mlle. Apparently, neither Jones nor Ida Joy revealed her gender to the selection committee, since each is listed by her initials only. The other Canadian woman painter exhibiting in the 1883 Salon, Frances Richards, is denoted as Mlle.

60. Garb, 29. Members of the Selection Committee listed in the Salon catalogue that year were "M Bougereau, assiste de MM Bonnat, J Lefebvre, Busson, Tony Robert Fleury, Hubert, Guillemet, H leRoux, Maiganon, de Vuillefroy, et Yon".

61. Lionel Robinson, "French Art", in *The Art Journal*, (1886), 37. Cited in Milner, 55.

62. WJ Laidlay, *The Origins and First Two Years of the New English Art Club* (London: John Lane, the Bodley Head, 1907), 272.

63. Dignam, *Ibid*.

64. 1891 UK Census, Civil Parish of Madron, Eccl. Parish of St Mary's.

65. From "Midsummer Day in the Garden". Years later Alice would observe in her diary, on 28 September 1903, "My father's birthday and he is hale and hearty, while poor Hal who was married today in 86 has been dead eight years."

66. Death certificate recorded by Alice Jones. For influenza epidemics, see F. B. Smith, "The Russian Influenza in the United Kingdom, 1889-1894", *Social History of Medicine*, 8 (1995), 55-73. The link between rheumatoid arthritis and influenza is confirmed by Dr TJ Murray, Halifax.

67. The poem "Love Unasked" appears in Frances Bannerman, *Milestones: a collection of verses* (London: G Richards, 1899). A planned second volume never materialized. References to a volume titled *Melodies* result from a misreading of AG Jones's handwriting.

68. Cited in Morgan's entry for Alice Jones; echoed by Baltimore *Sun*, "We place the book among the first five novels of the current year."

69. Kroller, 82.

34. L'*Evening Mail* d'Halifax, le 6 juillet 1881, note plus loin que « Son Excellence… a déjà montré l'exemple en investissant plus de 1000 $ dans l'achat de huit tableaux qui sont en montre en ce moment dans l'immeuble Province B. Un exemple que plusieurs autres admirateurs de peintures de grand mérite s'empresseront de suivre. »

35. Lettre, *op cit*. Elle n'apparaît pas sur les listes d'étudiants de l'école Slade qui admettait les femmes depuis sa fondation en 1871. Communication de Lesia Woloshynowych, University College, Londres, le 20 octobre 2004.

36. Milner, 144.

37. L'école demandait 600F par année ou 100F par mois pour des journées complètes. Elle fut en activité de 1874 à 1887. Voir *Le Voyage de Paris*, 136.

38. Pierre Véron, *Les coulisses artistiques* (Paris, Editions Dentu, 1876), 45.

39. On retrouve dans le dossier sur Feyen-Perrin aux archives du Musée d'Orsay une copie du portrait de Jean-Jacques Henner. Un buste orne sa tombe au Cimetière Montmartre.

40. G Weisberg, *The realist tradition: French painting and drawing* 1830-1900 (Cleveland, Museum of Art, de Cleveland, 1981). Dossier Feyen-Perrin, Orsay.

41. Armand Silvestre, Un Salon composite: le Salon 1877, *L'Artiste* (juillet 1877). Dossier Feyen-Perrin, Orsay.

42. Denise Delouche, *Peintres de la Bretagne, découverte d'une province* (Rennes, Univ de Haute Bretagne, 1977). Dossier Feyen-Perrin, Orsay.

43. Une mention dans ses notes de peintures indique que ce tableau fut acheté lors de la vente aux enchères qui suivit ses funérailles.

44. « Government House Diary », le 2 novembre1902, le 7 mai 1902 et le 2 janvier 1902. Puisque le tableau d'Alfred Conquest est intitulé *Christmas 1883* ils étaient probablement en Bretagne pendant l'hiver 1883/84.

45. Armstrong a soumis deux gravures à l'eau forte au Salon en 1893, en utilisant une adresse à Pont-Aven.

46. *Acadian Recorder*, le 8 septembre 1883.

47. « The Chronicle of Art. Art in May », *Magazine of Art*, 6 (mai 1883), xxix.

48. La liste des Canadiens à Paris à cette époque est tirée de Wistow et Béatrice Crespon-Halotier, *Les peintres britanniques dans les salons parisiens des origines à 1939 : Répertoire* (Paris, Echelle de Jacob 2003). Peu d'information concernant l'artiste Ida Joy de Peterborough dont le nom apparaissait dans les deux sources, n'a pu être trouvée, mais on sait qu'elle a exposé à des foires mondiales pendant les années 1890 et qu'elle a continué sa carrière artistique en créant des portraits, sous le nom de Didier, celui de son mari. Le tableau que Woodcock proposa pour son diplôme à la RCA en 1886, suggère son rattachement au Naturalisme, mouvement plutôt modéré par rapport à l'impressionisme. Voir aussi Joan Murray, *Impressionism in Canada* (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1973).

49. Centre d'études sur Whistler, Glasgow. Rosenberg devint ami avec Whistler et en mars 1881 l'artiste et sa maîtresse Maud Franklin demandèrent à être rappelés aux bons souvenirs de Rosenberg qui, à ce moment-là, travaillait à Florence.

50. Il est connu que les listes de passagers des bateaux sont inexactes et le HJ Rosenberg, 22 ans, arrivant à Halifax le 22 avril 1881 sur le SS Nova Scotian fait probablement référence à lui.

51. Cahier de croquis dans la collection de Glen Pierce.

52. David Sellin, *Peintres américains en Bretagne 1864-1914* (Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 1995), 6.

53. « Fine Arts. The American Art Association », *The Nation*, p.44 (26 mai 1887), 457.

54. L'*Acadian Recorder* du 28 septembre 1886 nota que seulement la famille et les amis intimes furent invités mais qu'une grande foule se présenta quand même. Alice fut la fille d'honneur et Guy Carleton Jones le garçon d'honneur. « L'heureux couple fera son voyage de noces en Angleterre où ils résideront. C'est aussi là qu'ils se rencontrèrent il y a quelques années lors d'une visite de la mariée qui eut comme conséquence l'union de deux âmes mais d'une seule pensée / Deux coeurs qui battent comme un. »

55. Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris 1868-1939, Spring Exhibition* (New York, Shepherd Gallery, 1989).

56. « The Chronicle of Art. Art in December », *The Magazine of Art*, 6 (décembre 1882), x. À l'encontre d'une autre femme artiste mentionnée dans la critique, FM Jones n'est pas identifiée par le préfixe Miss.

57. Le *Globe* de Toronto, le 2 juin 1883.

58. Le *Globe* de Toronto du 3 mai 1883 et la *Gazette* de Montréal du 24 avril 1883. *Le Figaro* du 1er mai 1883 recensèrent 2420 tableaux.

59. Jean Alesson, « Salon de 1883 », *Gazette des femmes* (10 mai1883), p.67; voir aussi « Salon de 1882 », *Gazette des femmes* (25 mai 1882),p.73, cité dans Tamar Garb, *Sisters of the Brush* (New Haven et Londres, Yale University Press, 1994), 27 et 170. Lors du Salon, dans la section du catalogue portant sur les peintres, 198 artistes sont désignées « Mme » ou « Mlle ». Apparemment, ni Jones ni Ida Joy n'ont révélé leur sexe au comité de sélection, puisque les deux ne sont identifiées que par leurs initiales. L'autre femme-artiste canadienne qui se présentait au Salon de 1883, Frances Richard, est désignée « Mlle ».

60. Garb, 29. Les membres du Comité de sélection inscrits dans le catalogue du Salon cette année-là étaient « M Bougereau, assisté de MM Bonnat, J Lefebvre, Busson, Tony Robert-Fleury, Hubert, Guillemet, H leRoux, Maiganon, de Vuillefroy et Yon. »

61. Lionel Robinson, French Art, dans *The Art Journal*, (1886), 37. Cité dans Milner, 55.

62. WJ Laidlay, *The Origins and First Two Years of the New English Art Club* (London, John Lane, the Bodley Head, 1907), 272.

63. Dignam, *Ibid*.

64. Recensement du Royaume-Uni de 1891, paroisse municipale de Madron, paroisse eccl. de St Mary's.

65. Tiré de « Midsummer Day in the Garden ». Plusieurs années plus tard, le 28 septembre 1903, Alice nota dans son journal intime que c'était le jour de l'anniversaire de son père et qu'il était en pleine santé alors que le pauvre Hal qui se mariait aujourd'hui en 86 était mort depuis huit ans.

66. Certificat de décès enregistré par Alice Jones. Pour les épidémies d'influenza, voir F. B. Smith, « The Russian Influenza in the United Kingdom, 1889 and 1894 », *Social History of Medicine*, 8 (1995), 55 et 73. Le lien entre la polyarthrite et l'influenza est confirmé par Dr TJ Murray, Halifax.

67. Le poème « Love Unasked » est publié dans Milestones: *a collection of verses* (London, G Richards, 1899) de Frances Bannerman. Un deuxième volume projeté n'a jamais vu le jour. Une référence à un volume intitulé Melodies a été faite à cause d'une erreur de lecture de l'écriture de AG Jones.

68. Cité dans une note au sujet d'Alice Jones dans Morgan, appuyé par le *Sun* de Baltimore : « Nous plaçons le livre parmi les cinq meilleurs livres de l'année en cours. »

69. Kroller, 82.

70. Gwendolyn Davies, « Art, Fiction and Adventure: The Jones Sisters of Halifax », *Royal Nova Scotia Historical Society Journal*, 5 (2005), 5. Une partie de la plaisanterie pour les initiés serait de reconnaître une couche supplémentaire de signification purement transatlantique : la Nation malécite vit sur les bords de la rivière St John River au Nouveau Brunswick mais quelques Malécites vivent en Nouvelle

70. Gwendoyln Davies, "Art, Fiction and Adventure: The Jones Sisters of Halifax", *Royal Nova Scotia Historical Society Journal*, 5 (2005), 5. Part of the insider's joke, too would be their recognition of a further layer of purely trans-Atlantic meaning: the Maliseet Nation is situated on the St John River in New Brunswick but some Maliseet lived in Nova Scotia. Two of Susan Morrow Jones's novels deal with Mi'kmaq and Maliseet characters. The name often appeared as Milicete in the 19th century.

71. The niche and its painting were sacrificed to the construction of the new wall that surrounds the villa today. We are indebted to Signor Antonio Carossino, for information about Jones's tenure of the Casa San Francesco, and to Signora Jacqueline Poole, librarian at the *Biblioteca inglese*, for providing a copy of *The English in Alassio*.

72. Letter to Sir Joseph Pope, 25 November 1906, MG3E1, National Archives of Canada.

73. Letter, 2 May 1909.

74. The catalogue drawers still hold file cards for these but the books themselves have vanished.

75. Correspondence, FO372/219007, National Archives.

76. Emmuska Orczy, *Links in the chain of life* (London & New York: Hutchinson, 1947), 205, and records of Anglican Church of St. John the Evangelist, Var, France. Further communication from Anne Joudrey, April 2005.

77. Letter, FJB to Harry Treadway Jones, July 1940, collection of Anne Joudrey estate. See also W Somerset Maugham, *Strictly Personal* (Garden City: Doubleday, 1941), 156-182. Maugham described the trip for the BBC on 10 July after the SATURSCAPE landed at Liverpool.

78. Davies, 3.

79. See Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World* (Cambridge U Press, 1995).

80. "Sale Book 1885-1889", Royal Scottish Academy.

81. *International Exhibition of Industry, Science and Art Edinburgh 1886. Catalogue of the Pictures and Works of Art* (Edinburgh: T&A Constable, 1886), "Regulations", vi. Other artists could only submit two works. In a 2 April 1886 letter to her husband, Lucy Bond mentioned that Maggie was preparing four pictures for the exhibition.

82. In the International Exhibition catalogue she is listed simply as MC Macpherson although many women artists are noted as Miss or Mrs.

83. Her name does not appear in the 1900 list of members or the exhibition lists for 1900, 1901, and 1902 held in the WIAC archive. Communication from Althea Greenan, Women's Art Library (MAKE), Goldsmiths University of London. In 1914, the *Women's Who's Who of America* cites a gold medal at a women's expo in 1902, but no reference to such an exhibition was located.

84. Letter to George Bond, 29 May 1886. In a letter on 23 June 1996 to her mother, Lucy notes that Macpherson "went off to Moffat this morning to stay and sketch for a week ... Maggie is getting on very well with her sketching and will I think make some fine pictures this summer."

85. Neither painting has been located.

86. Janice Helland, *Professional Women Painters in 19th Century Scotland* (Aldershot, Ashgate, 2000), 128. Studio rents began at £6 per annum, but a larger space could cost £17. Macpherson continued to live with her aunt at 4, and later 24, Mansionhouse Road.

87. "Sederunt Book of the Trust Estate of the late William Erskine Bartlett", GD282/12/20, National Archives of Scotland. Most sources give her birth as 1870. Her father, William Erskine Bartlett, joined his brother-in-law Henry Lee Norris in the operation of the North British Rubber Company in Edinburgh in the late 1860s.

88. Communication from John Nichols. A marine painting by Bartlett, *Baie bretonne au crepuscule*, passed through a Schmitz-Laurent auction in Saint-Germain-en-Laye in April 2006. No other paintings by Bartlett have been located.

89. Helland, 6-7.

90. "Minute Book", Society of Scottish Artists.

91. Titles of two Bartlett paintings, *A Harmony in Reds* and *Harmony in Silver Grey*, suggest admiration for Whistler.

92. Lucy Bond, letter of 23 June 1886.

93. *Ibid.*

94. "Eighth Notice", undated clipping, Press Cuttings Scrapbook, Royal Scottish Academy.

95. "Mr Guthrie's Impressionist pastoral landscape was seen to much advantage. Here again the relative tone is so well maintained that even those who would desiderate more definition in the forms of the sheep or the shepherd or even in the clump of trees rising over the warm brown foreground, will admit the charming unity and harmony of the work." "Third Notice", undated clipping, Press Cuttings Scrapbook, RSA.

96. P M'Omish Dott, "Letter to Editor", 22 December 1891, Press Cuttings Scrapbook, RSA.

97. *Le Voyage de Paris*, 75. The Eylau studio offered half-day classes to men and women together at 15F per week or 105F per trimestre; or full-day classes at 60F per month or 400F per year.

98. Milner, 190. In 1900 he moved to a yet more fashionable studio in Neuilly at 73, boulevard Bineau. Later in the 1890s Dagnan turned to religious art and Macpherson referred to him less as her teacher, perhaps to separate herself from this subject matter.

99. Paul Mantz, *Salon de 1889* (Paris: L Baschet, 1899), 12.

100. Bartlett handled her submissions to the Glasgow exhibition.

101. Morrice's work at this time reveals his interest in Whistler.

102. Carol Lowrey, *Visions of Light and Air: Canadian impressionism*, 1885-1920 (New York: Americas Society, 1995), 17.

103. Her failure to send work to the 1895 Salon may reflect straitened economic circumstance following the bank failures in Newfoundland that year. In her letter of 6 February 1895 to her mother, she notes "I think of you all the time, and only wish I could do anything to help you, but we are as hard up as can be, for Auntie was trusting to St. John's".

104. Letter, MCM to her mother, 6 February 1895. Lockhart-Smith Collection.

105. *Scotsman*, 17 february 1896. The painting was given to the Royal College of Physicians of Edinburgh in 1919 by Dr Margaret CW Young, Macpherson's cousin. In the letter previously cited, MCM notes that "Dr. Moir's portrait has proved a great success, everyone likes it, so it should do me good in the way of getting commissions", and that she had received "a portrait commission, an old schoolfriend Mrs. Cowan, but as she is very delicate, I feel I hardly dare count on it till it is finished. I have such short sittings too, only about half an hour at a time." This portrait of Mrs Cowan has not been located.

Ecosse. Deux des romans de Susan Morrow Jones traitent de personnages Mi'kmaqs et Malécites. Au XIXe siècle le nom s'écrit Milicete.

71. La niche et ses peintures furent détruits lors de la construction du nouveau mur entourant la villa aujourd'hui. Nous sommes reconnaisssants à Signor Antonio Carossino, pour les renseignments au sujet de la résidence de Jones à la Casa San Francesco et à la Signora Jacqueline Poole, libraire à la *Biblioteca inglese*, pour nous avoir fourni un exemplaire de *The English in Alassio*.

72. Lettre à Sir Joseph Pope, 25 novembre 1906, MG3E1, Archives nationales du Canada.

73. Lettre, le 2 mai 1909.

74. Les fiches sont toujours dans les tiroirs du catalogue mais les livres ont disparus.

75. Correspondance, FO372/219007, Archives nationales.

76. Emmuska Orczy, *Links in the chain of life* (Londres et New York: Hutchinson, 1947), 205, et dossiers de l'Eglise anglicane de St. Jean l'évangéliste, Var, France. Autre communication d'Anne Joudrey, avril 2005.

77. Lettre, FJB à Harry Treadway Jones, juillet 1940, collection de la succession d'Anne Joudrey. Voir aussi W Somerset Maugham, *Strictly Personal* (Garden City: Doubleday, 1941), 156-182. Maugham décrivit le voyage pour la BBC le 10 juillet après l'arrivée du SATURSCAPE à Liverpool.

78. Davies, 3.

79. Voir Christopher Newall, *The Grosvenor Gallery Exhibitions:Change and Continuity in the Victorian Art World* (Cambridge U Press, 1995).

80. Royal Scottish Academy, livre de vente 1885-1889.

81. *International Exhibition of Industry, Science and Art Edinburgh 1886. Catalogue of the Pictures and Works of Art* (Edinburgh, T&A Constable, 1886), Regulations, vi. Les autres artistes ne pouvaient soumettre que deux pièces. Dans une lettre, en date du 2 avril 1886, à son mari, Lucy Bond mentionna que Maggie était en train de préparer quatre tableaux pour l'exposition.

82. Dans le catalogue de l'Exposition internationnale elle y est inscrite simplement en tant que MC Macpherson bien qu'on ait ajouté un Madame ou Mademoiselle au nom de plusieurs femmes artistes.

83. Son nom ne se trouve pas sur la liste des membres de 1900 ou sur les listes d'expositions de 1900, 1901 et 1902 préservées aux archives WIAC. Communication d'Althea Greenan, Women's Art Library (MAKE), Goldsmiths University of London. En 1914, le *Who's Who of America* fait allusion à une médaille d'or donnée lors d'une exposition pour femmes en 1902, mais il est impossible de retrouver une trace de cette exposition.

84. Lettre à George Bond, le 29 mai 1886. Dans une lettre en date du 23 juin 1996 à sa mère, Lucy nota « Macpherson est partie pour une semaine à Moffat ce matin pour y faire des croquis...Maggie fait beaucoup de croquis et je pense qu'elle fera de très belles peintures cet été. »

85. Aucun tableau n'a été retrouvé.

86. Janice Helland, *Professional Women Painters in 19e Century Scotland* (Aldershot, Ashgate, 2000), 128. Le prix des loyers pour un atelier commençait à 6£ par année, mais un espace plus grand pouvait coûter 17£. Macpherson continua de vivre avec sa tante au 4 et plus tard au 24, Mansionhouse Road.

87. « Sederunt Book of the Trust Estate of the late William Erskine Bartlett » GD282/12/20. Archives nationales d'Ecosse. La plupart des sources lui donnent naissance en 1870. Son père, William Erskine Bartlett, s'est joint à son beau-frère Henry Lee Norris lors de l'opération de la North British Rubber Company à Edimbourg à la fin des années 1860.

88. Communication de John Nichols. Un paysage marin de Bartlett, *Baie bretonne au crépuscule*, est passé aux enchères de Schmitz-aurent, à Saint-Germain-en-Laye, en avril 2006. Aucune autre peinture de Bartlett n'a été retrouvée.

89. Helland, 6-7.

90. Registre des procès-verbaux, Society of Scottish Artists.

91. Les titres de deux tableaux de Bartlett, *A Harmony in Reds* et *Harmony in Silver Grey*, témoignent de son admiration pour Whistler.

92. Lucy Bond, lettre datée du 23 juin 1886.

93. *Ibid.*

94. Huitième note, coupures de presse non datées, album de coupures de journaux, Royale Scottish Academy.

95. « On regardait avec plaisir le paysage bucolique impressionniste de M Guthrie. À nouveau le ton relatif est tellement bien maintenu que même ceux qui désirent plus de définition dans les formes du mouton ou du berger ou même dans le bouquet des arbres s'élevant au dessus de la chaleur brune de l'avant plan, admettront la charmante unité et l'harmonie du travail. » Troisième note, coupure de presse non datée. Album de coupures de journaux RSA.

96. P M Omish Dott, Lettre à la rédaction, le 22 décembre 1891, Album de coupures de journaux, RSA.

97. *Le Voyage de Paris*, 75. Le studio Eylau offraient des cours d'une demi-journée aux hommes et aux femmes ensemble à 15F par semaine ou 105F par trimestre; ou la journée entière à 60F par mois ou 400F par année.

98. Milner, 190. En 1900 il déménagea dans un studio encore plus prisé à Neuilly au 73, boulevard Bineau. Plus tard dans les années 1890 Dagnan se tourna vers l'art religieux et Macpherson le considéra moins comme son maître, peut être pour se dissocier de ce sujet.

99. Paul Mantz, *Salon de 1889* (Paris, L Baschet, 1899), 12.

100. Bartlett s'est occupé de ses soumissions pour l'exposition de Glasgow.

101. Le travail de Morrice à cette époque démontre un intérêt pour Whistler.

102. Carol Lowrey, *Visions of Light and Air: Canadian impressionism*, 1885-1920 (New York, Americas Society, 1995), 17.

103. Le fait qu'elle n'ait pas fait parvenir de tableaux au Salon de 1895 peut être le reflet d'une situation économique tendue à la suite d'échecs des banques à Terre-Neuve cette année-là. Dans sa lettre du 6 février 1895 à sa mère, elle note: « Je pense à vous tout le temps, et j'aimerais tellement pouvoir vous aider, mais nous n'avons plus du tout d'argent, puisque Tantine est à notre charge à St-John's. »

104. Lettre, MCM à son frère, 6 février 1895. Collection Lockhart-Smith.

105. Scotsman, le 17 fév 1896. Le tableau fut donné au Royal college of Physicians of Edinburgh en 1919 par la Dr Margaret CW Young, cousine de Macpherson. Dans la lettre que nous avons déjà citée, MCM note que: « Le portrait du Dr. Moir fut un grand succès, tout le monde l'aime, cela devrait donc m'aider à obtenir des commandes » et ajoute qu'elle avait reçu « une commande pour une ancienne amie d'école Mme Cowan, mais comme elle est toute délicate, j'ai l'impression que je ne peux rien espérer avant qu'il soit terminé. Les séances de pose sont tellement courtes aussi, seulement une demi-heure à la fois. » On n'a jamais trouvé ce portrait de Mme Cowan.

106. Cinquième note, 1897, Album de coupures de journaux, RSA.

107. The Scottish Gallery, « Le Grand livre pour 1896 », le 25 nov 1896, à: pastel Madge par Mlle Campbell Macpherson, 8.8. John Kirkhope, Jun, Randolph Villa, Côte Ouest. La plupart de la collection de Kirkhope a été déposé à la Scottish National Gallery, mais il n'y a aucune trace de ce tableau dans les papiers concernant le transfert.Communication de Helen Smailles.

106 "Fifth Notice", 1897. Press Cutting Scrapbook. RSA

107 The Scottish Gallery. "Ledger Book for 1896", Nov 25 1896. "To: pastel "Madge" by Miss Campbell Macpherson, £8.8. John Kirkhope, Jun. Randolph Villa, West Coates." Much of Kirkhope's collection went to the National Gallery of Scotland, but there is no record of this painting in the papers concerning the transfer. Communication from Helen Smailles.

108 Halifax *Acadian Recorder*, 11 November 1893. This may be the *Breton Idyll* shown with the Aberdeen Artists' Society earlier that year.

109 St John's *Daily News*, 3 December 1895.

110 *Ibid.*, 29 November 1896.

111 *Ibid.*, 30 December 1896.

112 *Ibid.*, 15 December 1899.

113 *Ibid.*, 16 December 1899. Subsequent reviews on 18 and 20 December. To describe Impressionism, PHILISTER appropriated lines once applied to Turner, "A sunset... foreground, golden dirt. The colours scattered with a squirt."

114 This may partially explain the location of a dozen or so early paintings in widely scattered collections in Newfoundland today. She also became "Madge" rather than Maggie in her private life around this time.

115 Halifax *Herald*, 12 January 1900. The exhibition was held at the six-storey Nova Scotia Furniture company on Barrington Street, called the "handsomest and most impressive mercantile building in the city" when it opened in 1894. The third floor housed its Art Department. See Halifax *Morning Chronicle*, 24 and 26 September 1894.

116 *Paris Universal Exposition 1900*, Sessional Paper No 15 (Ottawa, 1901). She is not listed in the edition consulted of the catalogue of British paintings at the EU, but her painting *A l'église* is illustrated among the British entries. See Exposition universelle de 1900. *Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux Arts 1889-1900* (Paris, Baschet, 1900), 195. Her paintings appear as illustrations in Salon catalogues for 1897, 1898, 1899, 1901, 1902, and 1904.

117 Montréal *La Presse*, 1 aout 1900.

118 Charles Bernard, "Le Canada à l'Exposition. VII L'Expositions artistique", *Paris-Canada: Organe Bi-mensuel des Interets Canadiens et Francais*, 1er décembre 1900, 12.

119 The reviewer also praised the landscapes of JW Morrice in the SNBA Salon. The SNBA Salon that year included 2000 paintings and 1000 pastel and watercolour drawings. See *Figaro*, 29 avril 1901.

120 *Women's Who's Who of America* cites a gold medal at Rouen in 1903, but France's international exposition that year was in Reims. WWWA also cites a gold medal at a women's exposition which can not be traced.

121 National Archives of Scotland, GD282/12/19, "Accounts connected with the Executory Estate of the late William Erskine Bartlett, from 4th May 1900 (date of death) to 11th November 1901."

122 MCM, letter to Campbell Macpherson, from Domaine de la Conque, Vence, 31 March 1906, held by Ivan Morgan, and postcard to Roberta Bond, 5 October 1906, held by the Rev'd William Bishop.

123 MCM, letter to Cluny Macpherson, 24 October 1914, held by Ivan Morgan. Cluny, a director in the family business, had enlisted a month before and went overseas in March 1915. Later, he acted as an advisor on poisonous gas at Gallipoli, and invented the gas mask.

124 MCM, postcard to Roberta, n.d., but her observation that, "in the midst of such beauty one can hardly realize the terrible war that is going on", dates it to WW I. "George Bond Papers", 7.14.019, CNS.

125 Postcard MCM to Roberta Bond, n.d., George Bond Papers 5.10.001, CNS. André Citroen had set up an enormous factory complex on the Quai de Javel across the Seine from Auteuil in 1915 where his system of social benefits allied to mass production allowed the factory to turn out 35,000 shells every day.

126 The rue Gambetta has been renamed Rue de l'Indépendance americaine. It borders the estate to the left of the main entrance. No evidence documents an association with Elsie deWolfe, but it seems unlikely that North Americans living in a small town did not meet.

127 MCM, postcard to Roberta Bond, 25 March 1921. "George Bond Papers", 7.14.018, CNS.

128 Cluny Macpherson, "Notebook Number 1", 294 and 294a, CNS. Note signed HC and probably written by Sir Henry Hardinge Samuel Cunynghame, BA, MA, CB, KCB, a retired civil servant, friend of W Holman Hunt, draughtsman, and expert on European enamel work. The note also describes the brilliant stained glass windows, designed by Charles Lorin of Chartres, that were installed in 1929. Oral tradition in 1953 attributed the panel of St John the Evangelist to Macpherson.

129 Bibliotheque Nationale Français, Atget N. 6075, *Le Soir par Desjardins*, and N. 6439, *Coin de Paris*, which shows the statue of Venus and Cupid, also known as *L'Heure du Midi*, by Gaspard Marsy.

130 Letter in Lockhart-Smith Collection from Macpherson & Lawson, Hindhead, Surrey, on 9 September 1949, to Mrs M Mather-Macpherson.

131 Canada lagged behind the US: more than one thousand Americans took part in the Salons from 1872 to 1899. See Fink, 113. David Wistow's compilation includes 53 Canadians who exhibited at the Salons prior to 1900.

132 *Americans in Paris 1850-1910: The Academy, the Salon, the Studio, and the Artist's Colony* (Oklahoma City: Oklahoma City Museum of Art, 2003), 27.

133 Lowrey, 34.

134 Her drawing of a skating carnival in Halifax was published on 10 April 1880; "Miss Jones's Adventure in the Highlands" appeared on 1 December 1887.

135 Published by Herbert B Turner & Co, Boston, in 1903. The title is taken from a couplet in James Russell Lowell's *The Vision of Sir Launfal*: "For a cap and bells our lives we pay, Bubbles we buy with a whole soul's tasking". Formac Publishing re-issued the novel in 2002 as *A Privateer's Fortune*.

136 The preponderance of the 1882 date – on eight of the paintings – suggests that possibly Jones may have signed some en masse with orange paint at a later time, and that some dates are questionable.

137 Milner, 216. Other model markets were at rue Bonaparte, and at the boulevard Montparnasse near the Académie Colarossi.

138 A naked woman, full length, standing back to the viewer. Collection Musée des Ursulines, Mâcon.

139 Curiously, a photograph in the Jones fonds at NSARM shows a woman in peasant costume with water jug balanced on her head, in the same stance employed by Breton for his *A la Fontaine* of 1892, now in the museum at Quimper.

108 L'*Acadian Recorder* d'Halifax, le 11 novembre 1893. C'est peut-être le *Breton Idyll* que l'on voit avec l'Aberdeen Artists' Society, plus tôt cette année.

109 Le journal *Daily News* de St-John's, le 3 décembre 1895.

110 *Ibid.*, le 29 novembre 1896.

111 *Ibid.*, le 30 décembre 1896.

112 *Ibid.*, le 15 décembre 1899.

113 *Ibid.*, le 16 décembre 1899. D'autres critiques les 18 et 20 décembre. Pour décrire l'Impressionnisme, PHILISTER utilisa des mots qui se sont déjà appliqués à Turner : « A sunset... foreground, golden dirt. The colours scattered with a squirt » (un coucher de soleil, en avant plan, une terre dorée; les couleurs se répandent en une giclée).

114 Ceci peut en partie expliquer la localisation d'environ une douzaine de ses premières peintures dans des collections largement dispersées à Terre-Neuve aujourd'hui. Elle est aussi devenue « Madge » plutôt que Maggie dans sa vie privée vers cette époque.

115 Le *Herald* d'Halifax, le 12 janvier 1900. L'exposition eut lieu dans l'immeuble de six étages appartenant à la Nova Scotia Furniture company dans la rue Barrington, considéré comme « le plus beau et le plus impressionnant des immeubles commerciaux de la ville » lors de son ouverture en 1894. Son département d'art se trouvait au troisième étage. Voir le *Morning Chronicle* d'Halifax, les 24 et 26 septembre 1894.

116 *Exposition universelle de Paris 1900*, Sessional Paper No 15 (Ottawa, 1901). Elle n'apparaît pas dans l'édition du catalogue des peintures britanniques consulté à l'EU mais son tableau *A l'église* s'est illustré parmi les entrées britanniques. Voir Exposition universelle de 1900. *Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux Arts 1889-1900* (Paris, Baschet, 1900), 195. Ses tableaux font figure d'illustrations dans les catalogues des Salons de 1897, 1898, 1899, 1901, 1902 et 1904.

117 Montréal *La Presse*, 1er août 1900.

118 Charles Bernard, Le Canada à l'Exposition. VII L'Exposition artistique, *Paris-Canada: Organe Bi-mensuel des Intérêts canadiens et français*, 1er décembre 1900, 12.

119 Le critique a aussi fait l'éloge des paysages de JW Morrice au Salon SNBA. Il y avait au Salon SNBA de cette année-là, 2000 tableaux et 1000 pastels et dessins à l'aquarelle. Voir *Le Figaro* du 29 avril 1901.

120 *Women's Who's Who of America* fait état d'une médaille d'or à Rouen en 1903 mais l'exposition internationale de la France cette année-là eut lieu à Reims. WWWA parle aussi d'une médaille d'or à une exposition réservée aux femmes dont on ne peut retrouver la trace.

121 Les archives nationales d'Écosse, GD282/12/19, « Accounts connected with the Executory Estate of the late William Erskine Bartlett, from 4th May 1900 (date of death) to 11th November 1901 ».

122 MCM, lettre à Campbell Macpherson, du Domaine de la Conque, Vence, 31 mars 1906, propriété de Ivan Morgan, et carte postale à Roberta Bond, le 5 octobre 1906, propriété du Révérend William Bishop.

123 MCM, lettre à Cluny Macpherson, 24 octobre 1914, propriété d'Ivan Morgan. Cluny, un directeur dans le commerce familial, s'était engagé un mois auparavant et parti à l'étranger en mars 1915. Plus tard, il servit de conseiller sur le gaz asphyxiant à Gallipoli et inventa le masque à gaz.

124 MCM, carte postale à Roberta, n.d., mais elle remarque qu'« entouré d'une telle beauté, on ne peut que difficilement se rendre compte de la guerre en cours », remonte à la Première Guerre mondiale. Archives George Bond Papers, 7.14.019, CNS.

125 Carte postale MCM à Roberta Bond, n.d., Archives George Bond Papers, 5.10.001, CNS. André Citroen avait construit une énorme usine sur le Quai de Javel en face d'Auteuil sur la Seine en 1915 où son système d'avantages sociaux lié à la production de masse permit à la manufacture de sortir 35 000 châssis chaque jour.

126 La rue Gambetta a été renommée la rue de l'Indépendance américaine. Elle longe le domaine à la gauche de l'entrée principale. Il n'y a rien qui démontre une association avec Elsie deWolfe, mais il apparaît improbable que des Nord-Américains habitant une petite ville ne se soit pas rencontrés.

127 MCM, carte postale à Roberta Bond, le 25 mars 1921. Archives George Bond Papers, 7.14.018, CNS.

128 Cluny Macpherson, « Cahier numéro 1 », 294 et 294a, CNS. Note signée HC et probablement écrite par Sir Henry Hardinge Samuel Cunynghame, BA, MA, CB, KCB, un fonctionnaire à la retraite, ami de W Holman Hunt, dessinateur et expert en émail européen. La note décrit aussi les fabuleux vitraux, conçus par Charles Lorin de Chartres, qui furent installés en 1929. La tradition orale en 1953 attribue le panneau de St Jean l'évangéliste à Macpherson.

129 Bibliothèque nationale française: Atget N. 6075, *Le Soir par Desjardins*, et N. 6439, *Coin de Paris*, qui montre la statue de Venus et Cupid, aussi connu comme *L'Heure du Midi* par Gaspard Marsy.

130 Lettre dans la collection Lockhart-Smith de Macpherson & Lawson, Hindhead, Surrey, le 9 septembre 1949, à Mme M Mather-Macpherson.

131 Le Canada accusait un retard par rapport aux États-Unis, plus de mille Américains ayant participé aux Salons entre 1872 et 1899. Voir Fink, 113. La compilation faite par David Wistow fait état de 53 Canadiens qui exposèrent aux Salons avant 1900.

132 *Americans in Paris 1850-1910 The Academy, the Salon, the Studio, and the Artist's Colony* (Oklahoma City: Oklahoma City Museum of Art, 2003), 27.

133 Lowrey, 34.

134 Son dessin d'un carnaval de patin à glace à Halifax est publiée le 10 avril 1880 ; « Miss Jones' Adventure in the Highlands » paraît le 1 décembre 1887.

135 Publié par Herbert B Turner & Co, Boston, en 1903. Le titre s'inspire du distique « *For a cap and bells our lives we pay, Bubbles we buy with a whole soul's tasking* » tiré du roman *The Vision of Sir Launfal*, de James Russell Lowell. Ce roman a été réimprimé en 2002 par la maison d'édition Formac Publishing, sous le titre *A Privateer's Fortune*.

136 La prépondérance de la date 1882 sur huit des peintures porte à croire que Jones en a signé en masse (avec de la peinture orange) à une date ultérieure, et que quelques dates sont douteuses.

137 Milner, 216. D'autres marchés de modèles sont situés à la rue Bonaparte et dans le boulevard Montparnasse près de l'Académie Colarossi.

138 Une femme nue, de taille humaine et vue de dos, musée des Ursulines à Mâcon.

139 Curieusement, la femme vêtue d'un costume de paysanne et balançant une cruche d'eau sur sa tête, dans une photographie de la collection de Jones à la NSARM, a la même posture que la femme qu'a utilisée Breton dans *A la Fontaine*, de 1892, présentement au musée de Quimper.

140 Ce tableau rappelle celui de *Jeune Bretonne à la coiffe*, de Cuno Amiet, qui a été peint dix ans plus tard, en 1892.

141 David Sellin and James K Ballinger, *Americans in Brittany and Normandy 1860-1910* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1982), 3.

142 Le *Star* de Halifax, le 19 octobre 1931.

143 *Gathering Fuel* a été vendu à Sothebys, Toronto, le 3 décembre 1997.

144 Fonds Jones, 1996-156, 32.4.5. Numéro 23, NSARM.

145 Quatre années plus tard, un autre résidant des Maritimes, John Hammond, a exposé un tableau illustrant Saint-Jean sous le soleil couchant, et l'année suivante, William Blair Bruce a répondu au

140. Jones's spinner recalls Cuno Amiet's *Jeune Bretonne à la coiffe*, painted ten years later in 1892.

141. David Sellin and James K Ballinger, *Americans in Brittany and Normandy 1860-1910* (Phoenix: Phoenix Art Museum, 1982), 3.

142. Halifax *Star*, 19 October 1931.

143. *Gathering Fuel* was sold at Sotheby's, Toronto, on 3 December 1997.

144. Jones fonds, 1996-156, 32.4.5, Number 23, NSARM.

145. Four years later, another Maritimer, John Hammond, exhibited a view of Saint John at sunset, and the following year, William Blair Bruce satisfied the cultural stereotype first uttered by Voltaire – *quelques arpents de neige* – with *The Phantom of the Snow*. Ten years later he offered portraits of First Nations chiefs. Morrice and Cullen began to show winter scenes of Canada in the early 20th century.

146. Known formally as Helen. See Blakeley. "Fanny" to her intimates, Frances Jones signed thus on the reverse of a drawing of Purcell's Cove intended for her brother. Printing from a cabled report from Halifax, the Toronto *Globe* of 5 July 1881, lists Miss Fanny M Jones among the exhibitors.

147. In the freezing weather conditions, Monet worked rapidly, defining tonal areas with broad planes of paint and applying more textured surface strokes to pick out the details, whether bare branches or blocks of ice. See Michael Clarke and Richard Thomson, *Monet: The Seine and The Sea 1878-1883* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2003), 79.

148. Communication from Anne Joudrey, Harry Treadway Jones's daughter.

149. A pencil notation on the frame identifying the painting was revealed during conservation.

150. Robert Stacey, *Eighty/Twenty: 100 years of the Nova Scotia College of Art and Design* (Halifax: AGNS 1988), 32, considers this painting her Impressionist masterpiece, exhibiting "a freedom and bravado not to be found in Canadian art until the mid-1890s."

151. A painting titled *Breakfast* once hung at the family home in Halifax. Possibly the figure study of a girl surrounded by leaves in the photograph of the artist represents *In a Convent Garden*. Both were shown at the 1884 exhibition at Suffolk Street.

152. The quotation no doubt recalls Jaques's reference in his speech on the seven ages of man in *As You Like It* to the "schoolboy, with his satchel / And shining morning face".

153. *Young Girl Reading*, Sotheby's, Toronto, 3 June 1986.

154. St John's *Daily News*, 18 December 1899.

155. *Ibid*, 29 November 1896.

156. In the *Choosing Their Own Path* exhibition, for which it was catalogued as *The Artist's Sister with her Children*, the curator had assumed that the little girl in the painting was Roberta Bond, Lucy's only daughter to survive childhood. Official birth records were not kept in the 19th century, but Lucy names Bertie (Herbert), Basie (Fraser), Winnie (Winifred), and Baby in letters written from Canso in July 1894 and 29 April 1895.

157. St John's *Daily News*, 18 December 1899.

158. *Ibid*, 18 December 1899, and *Paris-Canada*, 1er décembre 1900.

159. "Fifth Notice [1897]", undated clipping, Press Cuttings Scrapbook, RSA. We are grateful to Catherine Puget, director of the Musée de Pont-Aven, for identifying the different coiffes worn by the subjects of all these paintings.

160. Macpherson chose jute for many of her Breton paintings, but unlike Gauguin, treated it with a cream-coloured ground before beginning the painting. In Paris she purchased canvas and stretcher bars from Hardy-Allan and Jordaney on the *rive gauche* and later from Royer and Olivier in Auteuil. The Breton Girl subject was a favourite. Two other version have appeared at auction: Sotheby's, Hopetoun House, 15 April 2002, and McTears, Glasgow, 22 August 2003.

161. Julian Campbell, *Peintres britanniques en Bretagne* (Pont-Aven: Musée de Pont-Aven, 2004), 34.

162. Since the painting re-appeared at Sothebys, London, on 1 March 1989, it may have been sold from the Liverpool exhibition.

163. Labels on the frame suggest its presence at one of the Liverpool exhibitions. *Premiers rêves / Maiden Dreams*, her major work for the SNBA that year and illustrated in the catalogue, emerged at Bretagne Enchères in April 2005.

164. St John's *Daily News*, 18 December 1899.

165. She is listed, however, as WC Macpherson.

166. "Fifth Notice", 18 February 1898, Press Cuttings Scrapbook, RSA. The painting is not available for this exhibition.

167. Yeldham, 169, 171. After Macpherson's death, Bartlett endowed a bed at the Chelsea Children's Hospital, London, in her name. Communication from the family.

168. "Fifth Notice [1897]", Press Cuttings Scrapbook, RSA.

169. The oil version is now in the collection of the Portrait Gallery of Canada. It emerged in 2004 at a Sotheby's sale in South Africa where McCallum had served as Governor of Natal after leaving Newfoundland.

170. St John's *Daily News*, 18 December 1899.

171. "Sixth Notice", 10 March 1899, Press Cuttings Scrapbook, RSA.

172. *Paris-Canada*, 15 septembre 1900. The newspaper listed the 284 prizes awarded Canada including other Bronze medals for painting to Henri Beau, A Suzor-Cote, Mme W Blair Bruce (Swedish), and Mme Mattie Dubé (American).

173. Between first completing the painting and its exhibition at the Salon, Macpherson apparently grew dissatisfied with its proportions. Transferring the work to a larger stretcher, she extended it by 5 cm along the bottom edge.

174. "Les Salons de 1913. Société des Artistes Français, Les Peintres, la Peinture et la Pensée", *Figaro*, 29 avril 1913.

175. Communication from Jane's sister in October 2004.

176. Only eight of the twenty-eight separate Jones paintings exhibited during her lifetime at the principal British, French, and Canadian venues have been located, but we also know of two dozen early watercolours. Because Macpherson exhibited simultaneously in French and Scottish locations, with titles in both languages, it is more difficult to analyse her record. Of at least 117 different paintings she sent for exhibition, we can securely claim to have located only twenty-three, although we have traced more than fifty-four works and know of others from auction records.

177. Paul Duval, *Canadian Impressionism*, (Toronto: McClelland & Stewart, 1990), 18.

178. Since the council could not reach a quorum at the 1881 meeting in Halifax, neither Jones not George Harvey were confirmed as Associates until the next General Meeting in Montreal, but they appear on the "Roll of Associates" as 1881 members. See "Minute Book

stéréotype culturel d'abord prononcé par Voltaire – *quelques arpents de neige* – avec *The Phantom of the Snow*. Dix ans plus tard, il a peint les portraits des chefs des Premières nations. Morrice et Cullen ont commencé à montrer les scènes d'hiver du Canada au début du XXe siècle.

146. Connue officiellement sous le nom de Helen. Voir Blakeley. Frances Jones était connue sous le nom de Fanny pour les intimes, et c'est ainsi qu'elle a signé au verso d'un dessin de Purcell's Cove, à l'intention de son frère. Sur la liste des exposants que l'on retrouve dans un télégramme rédigé à Halifax, dans l'édition du 5 juillet 1881 du *Globe* de Toronto figure le nom « Mlle Fanny M Jones ».

147. Dans la froidure de l'hiver, Monet travaillait rapidement, définissant les surfaces de tons à l'aide de larges étendues de peinture et appliquant plus de touches de texture à la surface afin de faire ressortir les détails, que ce soit des branches nues ou des blocs de glace. Voir Michael Clarke et Richard Thomson, *Monet: The Seine and the Sea 1878-1883* (Edimbourg: National Galleries of Scotland, 2003), 79.

148. Communication d'Anne Joudrey, la fille de Harry Treadway Jones.

149. Une annotation au crayon identifiant la peinture sur le cadre a été révélée au cours d'une conservation.

150. Robert Stacey, *Eighty/Twenty: 100 years of the Nova Scotia College of Art and Design*. (Halifax AGNS, 1988), 32, considère la peinture comme étant le chef d'œuvre impressionniste de Jones, démontrant « une liberté et une audace que l'on ne trouve pas dans l'art canadien d'avant 1890 ».

151. Une peinture intitulée *Breakfast* a déjà orné le mur de la maison familiale à Halifax. Il est possible que l'étude de la silhouette d'une jeune fille entourée de feuilles dans la photographie de l'artiste est celle de *In a Convent Garden*. Ces deux peintures ont été montrées à l'exposition de 1884 à Suffolk Street.

152. Il est évident que la citation rappelle la référence de Jaques, dans son discours portant sur les sept âges de l'homme dans *As You Like It*, à « schoolboy, with his satchel / And shining morning face ».

153. *Young Girl Reading*, vendu à Sothebys, le 3 juin 1986.

154. Le *Daily News* de St-John's, édition du 18 décembre 1899.

155. *Ibid*, le 29 novembre 1896.

156. Dans le catalogue pour l'exposition *Choosing Their Own Path*, cette peinture est désignée « The Artist's Sister with her Children ». La conservatrice avait présumé que la petite fille représentée dans la peinture était Roberta Bond, la seule fille de Lucy qui avait survécu à l'enfance. Les dossiers de naissance officiels n'existaient pas au XIXe siècle mais Lucy mentionne les noms de Bertie (Herbert), Basie (Fraser), Winnie (Winifred) et Baby dans des lettres rédigées à Canso, en juillet 1894 et le 29 avril 1895.

157. Le *Daily News* de St-John's, le 18 décembre 1899.

158. *Ibid*, le 18 décembre
1899 et *Paris-Canada*, le 1er décembre 1900.

159. Album de coupures de presse de la RSA, Cinquième note [1897], coupure non datée. Nous remercions Catherine Puget, directrice du Musée de Pont-Aven, qui a reconnu les coiffes que portaient les modèles dans toutes ces peintures.

160. Macpherson choisit le jute pour plusieurs de ses peintures de sujets bretons. Toutefois, contrairement à Gauguin, elle traite la toile avec une terre de couleur crème avant d'amorcer le travail. À Paris, elle achète de la toile et des montants des fournisseurs Hardy-Allan, Blanchet, et Jordaney, de la rive gauche et plus tard, elle se les procure chez Royer et Olivier, à Auteuil. Le sujet de fille bretonne était un de ses préférés. Les deux autres versions ont fait surface à des ventes aux enchères : Sotheby's, Hopetown House, le 15 avril 2002, et McTears, Glasgow, le 22 août 2003.

161. Julian Campbell, *Peintres britanniques en Bretagne* (Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2004), 34.

162. Vu que la peinture fut exposée à Sothebys, Londres, le 1er mars 1989, elle provenait peut-être de la vente de l'exposition à Liverpool.

163. Des écriteaux sur le cadre indiquent sa présence à une des expositions de Liverpool. *Premiers rêves / Maiden Dreams*, sa pièce principale pour la SNBA de la même année et répertoriée dans le catalogue, a fait partie de la vente aux enchères en Bretagne, en avril 2005.

164. Le *Daily News* de St. John's, le 18 décembre 1899.

165. Toutefois, elle est listée sous le nom de WC Macpherson.

166. Album de coupures de presse de la RSA, Cinquième note, le 18 février 1898. Le tableau n'était pas disponible pour cette exposition.

167. Yeldham, 169, 171. Après le décès de Macpherson, Bartlett a fait le don d'un lit au Chelsea Children's Hospital, à Londres. Communication provenant de la famille.

168. Album de coupures de presse de la RSA, Cinquième note (1897).

169. La version à l'huile fait maintenant partie de la collection du Musée du portrait du Canada. Elle s'est manifestée en 2004, à une vente de Sothebys, en Afrique du Sud, où McCallum fut gouverneur de Natal après avoir quitté Terre-Neuve.

170. Le *Daily News* de St-John's, le 18 décembre 1899.

171. Album de coupure de presse de la RSA, Sixième note, le 10 mars 1899.

172. *Paris-Canada*, 15 septembre 1900. Le journal fait part des 284 prix remis aux artistes canadiens, dont d'autres médailles de bronze pour des tableaux de Henri Beau, A Suzor-Côté, Mme W Blair Bruce (une Suédoise) et Mme Mattie Dubé (une Américaine).

173. Il semble qu'après avoir achevé la peinture et avant que ne commence l'exposition au Salon, Macpherson n'était pas satisfaite des proportions. Elle transpose donc la peinture sur un plus grand montant et l'étire de 5 cm à sa base.

174. « Les Salons de 1913, Société des Artistes Français, Les Peintres, la Peinture et la Pensée », *Figaro*, le 29 avril 1913.

175. Communication de la part de la sœur de Jane, en octobre 2004.

176. Seulement huit des vingt-huit peintures distinctes que Jones elle-même a montrées aux expositions en Grande-Bretagne, en France et au Canada ont été retrouvées, mais nous connaissons deux douzaines des aquarelles qu'elle avait peintes au début de sa carrière. Étant donné que Macpherson exposait simultanément en France et en Écosse, et que le titre de ses peintures était dans les deux langues, il est plus difficile de retracer l'histoire de ses expositions. Parmi au moins les 117 peintures distinctes qu'elle a envoyées dans des expositions, nous ne pouvons déclarer avec certitude en avoir retrouvé que vingt-trois et ce, même si nous avons retracé plus de cinquante-quatre de ses œuvres et que nous en connaissons d'autres grâce à des archives de ventes aux enchères.

177. Paul Duval, *Canadian Impressionism*, (Toronto, McClelland & Stewart, 1990), 18.

178. Étant donné que le Conseil ne pouvait pas atteindre un quorum à la réunion de 1881 à Halifax, ni Jones ni George Harvey n'ont été admis en tant qu'associés jusqu'à la prochaine Réunion générale de Montréal, mais ils apparaissent dans la liste d'associés de 1882-1888 en tant que membres depuis 1881. Voir le « Minute Book 1880-1895 », page 68, RCA, Archives nationales du Canada. Frances Richards, qui exposa pour la première fois en 1882, a aussi été nommé associée en 1882. Aucune des deux artistes n'est mentionnée dans l'histoire officielle : « Mary Bell Eastlake et Mary Heister Reid ont toutes deux joint Mme Schreiber en 1893 en tant qu'associées. ... Elles furent suivies en 1895 de Laura Muntz ... et de Florence Carlyle... ». Voir Rebecca Sisler, *Passionate spirits: a history of the Royal Canadian Academy of Arts, 1880-1980* (Toronto, Clarke, Irwin, 1980), 37.

1880-1895", page 68, RCA, National Archives of Canada. Frances Richards, who exhibited for the first time in 1882, was also named an Associate in 1882. Neither is mentioned in the official history: "Mrs Schreiber was joined in 1893 by both Mary Bell Eastlake and Mary Heister Reid, who were elected Associates. ... They were followed in 1895 by Laura Muntz ... and by Florence Carlyle ..." See Rebecca Sisler, *Passionate spirits : a history of the Royal Canadian Academy of Arts, 1880-1980* (Toronto : Clarke, Irwin, 1980), 37.

179 Kristina Huneault, "Impressions of Difference: the painted canvases of Helen McNicoll", *Art History*, 27, (April 2004), 231.

180 Garb, 106.

181 Garb, 123.

182 "Governor's Misc. Despatches and local correspondence 1849-1890", F.A.3 GN 1/3/A 1887.40, Provincial Archives, includes the constitution for the Society of Arts of Newfoundland that Nichols helped establish. For his first annual exhibition the *Evening Telegram* printed three notices on 3, 8, and 9 May 1884, commenting on MCM's work in the latter two. His final exhibition opened on 7 March 1908.

183 [Ayre, Agnes M.], "Current Events Club, Woman Suffrage, Newfoundland Society of Art", *Book of Newfoundland, Volume I* (St John's: Newfoundland Book Publishers Ltd, 1937), 199, and St John's *Daily News*, 21 October 1938. We are grateful to Pat Rahal for drawing our attention to Ayre as the author of the NSA essay.

184 *Ibid.* 200.

179 Kristina Huneault, « Impressions of Difference: the painted canvases of Helen McNicoll », *Art History*, 27, (avril 2004), 231.

180 Garb, 106.

181 Garb, 123.

182 Le document « Governor's Misc. Despatches and local correspondence 1849-1890 », F.A.3 GN 1/3 /A 1887.40, Archives provinciales, comprend l'acte de constitution de la Society of Arts of Newfoundland, que Nichols a aidé à mettre sur pied. Pour sa première exposition, le journal *Evening Telegram* imprima trois avis les 3, 8 et 9 mai 1884, en commentant le travail de MCM dans les deux derniers. Sa dernière exposition eut lieu le 7 mars 1908.

183 [Ayre, Agnes M.], « Current Events Club, Woman Suffrage, Newfoundland Society of Art », *Book of Newfoundland* (St. John's, Newfoundland Book Publishers Ltd, 1937), 201, et St. John's *Daily News*, le 21 octobre 1938. Nous remercions Pat Rahal d'avoir attiré notre attention envers Ayre, l'auteure de l'article sur la NSA.

184 *Ibid.* 200.

Catalogue of the Exhibition /Catalogue de l'exposition

Frances Jones (Bannerman)

Sand Beach, South Shore, Bermuda, 12 April 1876
watercolour on paper /aquarelle sur papier
16.2 x 24.5 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Cow Bay, n.d.
watercolour on paper /aquarelle sur papier
16.5 x 24.0 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

St John's Churchyard, Three Mile House, n.d.
watercolour on paper /aquarelle sur papier
17.8 x 25.3 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Lawson's Mill, Northwest Arm, n.d.
watercolour on paper /aquarelle sur papier
18.2 x 25.2 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Bloomingdale, n.d.
watercolour on paper /aquarelle sur papier
14.7 x 28.4 cm
Collection of the /du/ Waegwoltic Club

Trees at Bloomingdale, c.1877
watercolour on paper /aquarelle sur papier
17.8. x 25.7 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Tree at Sunset, c.1877
watercolour on paper /aquarelle sur papier
17.2 x 24.0 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Boat house at Bloomingdale, c.1877
watercolour on paper /aquarelle sur papier
22.2 x 22.7 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Carriage Ride, Paris, c.1878
pen-and-ink on paper /plume-et-encre sur papier
20.3 x 32.8 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Promenade, Paris, c.1878
pen-and-ink on paper /plume-et-encre sur papier
20.3 x 32.8 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

A Skating Carnival in Halifax, 1879
pen-and-ink on paper /plume-et-encre sur papier
25.3 x 34.2 cm
Nova Scotia Archives and Records Management, 1979-147.916

WR after /après/ Frances M Jones
A Skating Carnival at Halifax, 10 April 1880
hand-coloured wood engraving on paper /gravure sur bois colorée à la main sur papier
30.1 x 50.2 cm
Art Gallery of Nova Scotia, Gift of /Don de/ John and/et Norma Oyler, Halifax, 1995.524

Alpine Lake, c.1880
watercolour and collage on paper /aquarelle et papier collé sur papier
11.2 x 17.4 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Alpine scene, c.1880
watercolour and graphite on paper /aquarelle et mine de plomb sur papier
11.2 x 17.2 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

The Young Mountaineer, c.1880
oil on canvas /huile sur toile
56.7 x 41.3 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

possibly Notman Studio/ possiblement Atelier Notman
A Breton Peasant Spinning, c.1881
albumen print /épreuve à l'albumine
15.3 x 11.3 cm
NSARM, 1996-156.74

Sun Pillar, c.1881
watercolour and gouache on paper /aquarelle et gouache sur papier
20.0 x 17.5 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

Still life on Sideboard, 1882
oil on canvas /huile sur toile
66.9 x 81.3 cm
AGNS, Gift of the Family of the /Don de la famille de l'/ Hon. AG Jones, Halifax, 1933.4

Sonata Pathetique, or /ou At the Piano, 1882
oil on canvas /huile sur toile
45.7 x 35.7 cm
NSARM, Gift of /Don de/ Colonel AN Jones, Halifax, 1979-147.80

Autumn Sunbeams, 1882
oil on canvas /huile sur toile
43.5 x.35.3 cm
AGNS, Gift of the Family of the /Don de la famille de l'/ Hon. AG Jones, Halifax, 1933.1

Vase of Day Lilies, c.1882
oil on canvas /huile sur toile
64.8 x 54.6 cm
AGNS, Gift of the Family of the /Don de la famille de l'/ Hon. AG Jones, Halifax, 1933.2

Vase of Peonies, 1882
oil on canvas /huile sur toile
63.5 x 43.8 cm
AGNS, Gift of the Family of the /Don de la famille de l'/ Hon. AG Jones, Halifax, 1933.3

Spring, 1882
oil on canvas /huile sur toile
40.4 x 30.6 cm
Collection of /de/ Graham and /et/ Helen McCulloch, Florida

Frances Jones (Bannerman)

At the Edge of the Wood, 1882
oil on canvas /huile sur toile
46.0 x 33.5 cm
AGNS, Gift of /Don de/ Anne Frances Joudrey

Breton Courtyard, 1882
oil on canvas /huile sur toile
57.1 x 46.8 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

In the Conservatory/Le jardin d'hiver
1883
oil on canvas /huile sur toile
46.5 x 80.6 cm
NSARM, Gift of /Don de/ Colonel AN Jones, Halifax, 1979-147.329

Still Life with Lobsters /Nature morte
1883
oil on canvas /huile sur toile
51.5 x 65.0 cm
AGNS, Gift of the Family of the /Don de la famille de l'/ Hon. AG Jones, Halifax, 1933.5

Breton Interior, 1885
oil on canvas /huile sur toile
59.7 x 73.2 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

unknown photographer / photographe inconnu
Louis, or /ou "*the schoolboy, with his sunny morning face ...*", c.1885
platinum print /épreuve au platine
10.8 x 8.8 cm
NSARM, 1996-156.71

Harry in the Morning Room, c.1886
oil on canvas /huile sur toile
30.4 x 40.6 cm
Estate of /Succession de/ Anne Frances Joudrey

A Capri Girl, formerly /autrefois *Evangeline*, n.d.
oil on canvas /huile sur toile
68.4 x 55.2 cm
AGNS, Purchase/Acheté 1989.41

unknown photographer / photographe inconnu
The Goatherd, c.1888
platinum print /épreuve au platine
10.3 x 16.1 cm
NSARM, 1996-156.73

unknown photographer / photographe inconnu
Grandmother's Treasures, c.1891
mounted albumen print /épreuve à l'albumine sur carton
11.3 x 18.0 cm
NSARM, 1996-156.72

Catalogue of the Exhibition /Catalogue de l'exposition

Margaret Campbell Macpherson

Chateau de Falkenstein, c.1880
oil on canvas /huile sur toile
29.0 x 35.3 cm
Collection of /de/ Memorial University of Newfoundland, St John's

By the Side of a Swiss River, Neuchatel, 1885
oil on canvas /huile sur toile
48.3 x 73.3 cm
Collection of /de/ Memorial University of Newfoundland, St John's

Cluny Macpherson as a Child, c.1887
oil on canvas /huile sur toile
40.7 x 30.5 cm
Private Collection /Collection privée

Cluny at Topsail, c.1889
oil on millboard /huile sur panneau de fibres
26.3 x 35.6 cm
Private Collection /Collection privée

Clode Sound, 1889
oil on millboard /huile sur panneau de fibres
31.0 x 40.2 cm
Collection of /de/ John Nichols, Digby

Eva Macpherson (Harvey-Webb)
c.1890
pastel on paper /pastel sur papier
60.3 x 43.0 cm
Private Collection /Collection privée

Breton Girl, c.1891
pastel on paper /pastel sur papier
45.0 x 30.5 cm
Collection of/de/ Chris and /et / Margaret O'Dea, St John's

Two Children in Brittany, c.1891
oil on canvas /huile sur toile
49.0 x 82.0 cm
Collection of/de/ Joan Nichols, Sackville, NB

Peasant Woman, or /ou *Pélagie*
c.1893
oil on canvas /huile sur toile
80.8 x 59.2 cm
Collection of /de/ Dick Green, Pollyanna Gallery, St John's

Fishing Boats off Newfoundland
c.1893
oil on canvas /huile sur toile
23.7 x 34.4 cm
Collection of /de/ John Nichols, Digby

The Little One's Bedtime, formerly /autrefois *The Artist's Sister and Her Children*, c.1894
oil on canvas /huile sur toile
106.7 x 127.0 cm
Collection of /de/ James and /et/ Carol Anne Eagar, Sydney

In Maiden Meditation, or /ou *Breton Girl*
oil on jute /huile sur jute
45.8 x 26.8 cm
Collection of /de/ John Nichols, Digby

Doing Penance, c.1891/6
oil on canvas /huile sur toile
81.0 x 54.0 cm
Collection of /de/ Joan Nichols, Sackville, NB

Sunday in Brittany /À l'église, c.1896
oil on canvas /huile sur toile
110.6 x 76.0 cm
National Gallery of Canada, Gift of The Hon. Campbell L Macpherson, Lieutenant-Governor of Newfoundland, 1963 /Musee des Beaux-arts du Canada, Don de l'honorable Campbell L Macpherson, Lieutenant-gouverneur de Terre-Neuve, 1963 (n° 9981)

The Turkey Girl, c.1897
oil on canvas /huile sur toile
32.4 x 56.1 cm
Collection of /de/ Eleanor King, St. John's

The Shrimpers, c 1897
oil on jute /huile sur jute
65.0 x 49.0 cm
Collection of /de/ Nigel H Morris, Walton-on-the-Hill, Surrey, UK

Portrait of Lady McCallum, c.1897
oil on canvas /huile sur toile
oval: 97.0 by 73.0 cm
Portrait Gallery of Canada, purchased with the assistance of a Movable Cultural Property grant accorded by the Minister of Canadian Heritage under the terms of the Cultural Property Export and Import Act /Musée du portrait du Canada, acheté avec une subvention des biens culturels mobiliers accordée par le ministre du Patrimoine canadien en vertu de la Loi sur l'Exportation et l'importation de biens culturels, R11548-0-8-E

Eva in Breton dress, c.1898
pastel on paper /pastel sur papier
64.7 x 50.0 cm
Private Collection /Collection privée

A Chat by the Fire /Causerie pres le feu, c.1899
oil on jute /huile sur jute
65.4 x 50.7 cm
Private Collection /Collection privée

In the Firelight /Effect de lumière or /ou *A Breton Family /Une famille bretonne*, c.1899
oil on jute /huile sur jute
81.8 x 65.3 cm
Collection of /de/ Ian and /et/ Angela Macpherson, St John's

Trees by a Pond, c.1903
pastel on paper /pastel sur papier
40.7 x 30.5 cm
Private Collection /Collection privée

At the Pool /A l'Etang, c.1903/13
oil on jute /huile sur jute
87.0 x 66.0 cm
AGNS, purchased with the assistance of a Movable Cultural Property grant accorded by the Minister of Canadian Heritage under the terms of the Cultural Property Export and Import Act, and funds donated by the Friends of the AGNS /acheté avec une subvention des biens culturels mobiliers accorde par le ministre du Patrimoine canadien en vertu de la Loi de l'Exportation et l'importation des biens culturels, et fonds donnés par les Amis de l'AGNS, 2004.189

Margaret Campbell Macpherson

Eva from the Back, c.1905
pastel on canvas /pastel sur toile
55.3 x 38.0 cm
Private Collection /Collection privée

Lake Como, c.1905
oil on canvas /huile sur toile
81.5 x 66.0 cm
Collection of /de/ Heather Morgan, St John's

Peony Study, c.1913
oil on panel /huile sur panneau
26.1 x 34.8 cm
Private Collection /Collection privée

Study of Mrs Cluny Macpherson, Paris, May 1915
oil on canvas /huile sur toile
35.0 x 27.0 cm
Private Collection /Collection privée

Tea in the garden at Versailles / Sur la terrase, 1919
oil on canvas /huile sur toile
54.4 x 81.0 cm
Private Collection /Collection privée

Cap Ferrat, c.1921
oil on panel /huile sur panneau
26.5 x 34.6 cm
Collection of /de/ Ian and /et/ Angela Macpherson, St John's

View on the Seine, c.1919
oil on panel /huile sur panneau
26.2 x 34.7 cm
Collection of /de/ Ian and /et/ Angela Macpherson, St John's

Pivoines / Peonies, c.1922
oil on canvas /huile sur toile
65.7 x 81.3 cm
Collection of /de/ Heather Morgan, St John's

Souvenir de Seine, c.1925
oil on canvas /huile sur toile
50.3 x 65.0 cm
Private Collection /Collection privée

Jane with Cello, c.1925
oil on panel /huile sur panneau
35.0 x 26.1 cm
Private Collection /Collection privée

L'Heure du Midi, c.1926
oil on panel /huile sur panneau
35.0 x 26.7 cm
Private Collection /Collection privée

Bibliography
Bibliographie

Dictionaries / Dictionnaires

Allaire, Sylvain. "Les artistes canadiens aux Salons de Paris, de 1870 à 1914". MA thesis, Université de Montreal, 1985.

Baile de LaPierre, Charles. *The Royal Scottish Academy Exhibitors 1826-1990 . A Dictionary of Artists and their work in the annual exhibitions of the Royal Scottish Academy* . Calne, Wiltshire: Hilmarton Manor Press, 1991.

Baile de Lapierre, Charles. *The New English Art Club Exhibitors 1886-2001.* Calne, Wiltshire: Hilmarton Manor Press, 2002.

Baile de LaPierre, Charles. *The Society of Women Artists Exhibitors 1855-1996* Vol 4. Calne, Wiltshire: Hilmarton Manor Press, 1996.

Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire des peintres sculpteurs dessinateurs et graveurs.* Paris: Gründ, 1976.

Billcliffe, Roger. *The Royal Glasgow Institute of The Fine Arts 1861-1989 A Dictionary of Exhibitors at the Annual Exhibitions of the Royal Glasgow Institute of the Fine Arts.* Glasgow: Woodend Press, 1990.

Burbidge, R Brinsley. *A Dictionary of British Flower, Fruit, and Still Life Painters* ,Vol 2,1850-1950. Leigh-on-Sea: F Lewis, Publishers, Limited, 1974.

Burke, Sir Bernard, and Ashworth Peter Burke. *A Genealogical and Heraldic History of the Colonial Gentry.* London : Harrison, 1891-1895.

Crespon-Halotier, Béatrice. *Les Peintres Britaniques dans les Salons Parisiens des origins à 1939.* Dijon: L'Echelle de Jacob, 2002.

Curinier, C.-E. *Dictionnaire National des Contemporains*, 5 volumes. Paris: Office général d'édition de librairie et d'imprimerie, 1899-1906.

Dignam, Mary, "Distinguished Professional Women Artists", *Women of Canada : their life and work*, compiled by the National Council of Women of Canada at the request of the Hon. Sydney Fisher, Minister of Agriculture, for distribution at the Paris International Exhibition, 1900, CIHM Microfiche no. 11965.

Graves, Algernon. *The Royal Academy of Arts: a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904.* London: Henry Graves & Co.,1905.

Graves, Algernon. *A Dictionary of Artists who have exhibited works in the principal London exhibitions from 1760 to 1893.* London: G. Bell, 1901.

Harris, Paul, and Julian Halsby, *Dictionary of Scottish Painters 1600-1960.* Edinburgh: Canongate Books Ltd, 2001.

Johnson, Jane. *Works Exhibited at the Royal Society of British Artists, 1824-93, and at The New English Art Club, 1888-1917.* Woodbridge: Antique Collectors Club, 1982.

Johnson, Jane, and A. Greutzner. *Dictionary of British Artists 1880-1940.* Woodbridge: Antique Collectors Club, 1988.

Leonard, John William, ed. *Women's Who's Who in America - A biographical dictionary of contemporary women of the United States and Canada, 1914-1915.* New York: American Commonwealth Co., 1914, Reprint. Detroit: Gale Research, 1976)

Mackay, Donald C. "Portraits of a Province", unpublished index.

McMann, Evelyn deR. *Royal Canadian Academy 1881-1979.* Toronto, U of T Press, 1981.

Mallett, Daniel Trowbridge. *Index of Artists.* New York: Peter Smith, 1948.

Martin, Jules. *Nos peintres et sculpteurs, graveurs, dessinateurs.* Paris: Flammarion, 1897.

Melville, Jennifer. "Aberdeen Artists' Society Exhibitors", unpublished index.

Morgan, Henry. *Canadian Men and Women of Our Time.* Toronto, William Briggs, 1912.

Pavière, Sydney H. *A Dictionary of Flower, Fruit, and Still Life Painters* Volume III. Leigh-on-Sea: F Lewis Pub. Ltd, 1964.

Petteys, Chris. *The International Dictionary of Women Artists Born before 1900.* Boston: GK Hall, 1985)

Piers, Harry. "Artists in Nova Scotia" in *Collections of the Nova Scotia Historical Society*, Vol 18. Halifax, 1914.

Thieme, U, and F.A. Becker. *Allegemeines Lexikon der Bildenden Kunstler.* Leipzig, 1916.

Wood, Christopher. *Victorian Painters: a dictionary of British art.* Woodbridge: Antique Collectors Club, 1991.

General / Général

"The American Student at the Beaux-arts", *Century Magazine*, I n.s. (December 1881), 259-272.

Argyll, John Douglas Sutherland Campbell, Duke of, "The Governor General's reply to address from the Royal Academy and the Ontario Society of Artists, Toronto, June 1883", *Memories of Canada and Scotland: speeches and verses.* Montreal: Dawson, 1884, 330-5.

Ayre, Agnes M. "Current Events Club, Woman Suffrage, Newfoundland Society of Art", in *The Book of Newfoundland*, Vol 1. St John's, 1937, 199-201.

Ayre, Robert. "Art", in W Stewart Wallace, *The Encyclopaedia of Canada. Newfoundland Supplement*. Toronto: University Associates of Canada, 1949.

Ball, Philip. *Bright Earth: Art and the Invention of Color*. Chicago: UCP, 2003.

Bell, Peter. "Painters of Newfoundland" in *Canadian Antiques Collector*, vol 10 (March-April 1975), 63-5.

Baker, Victoria. *Paul Peel: a retrospective 1860-1892*. London: London Regional Art Gallery, 1986.

Bannerman, Frances. *Milestones: a collection of verses*. London: Grant Richards, 1899)

Billcliffe, Roger. *Guthrie and the Scottish Realists*. Glasgow and London: The Fine Art Society, 1981.

Billcliffe, Roger. *The Scottish Colourists*. London: John Murray, 1989.

Bomford, David, *et al*, *Art in the Making: impressionism*. London, National Gallery, 1990.

Campbell, Julian. *Peintres britanniques en Bretagne*. Pont-Aven: Musée de Pont-Aven, 2004.

Campbell, Julian. *Peintres irlandais en Bretagne*. Pont-Aven: Musée de Pont-Aven, 1999.

Carter, Sandra. *A Selection of Works by Women Artists in Nova Scotia 1850-1950*. Halifax: Centennial Art Gallery, 1975.

Catalogue of the Loan Exhibition Victoria School of Art and Design Halifax, Nova Scotia. Halifax: Morning Herald Publishing Co., 1887.

Cherry, Deborah. *Painting Women: Victorian women artists*. London and NY: Routledge, 1993.

Clarke, Michael, and Richard Thomson, *Monet: the Seine and the Sea 1878-1883*. Edinburgh: National Galleries of Scotland, 2003.

Clement, Russell T. Christiane Erbolato-Ramsey, and Annick Houze, *The Women Impressionists: a sourcebook*. Westport: Greenwood Press , 2000)

Dampt, J. *Catalogue des Oeuvres de M. Dagnan-Bouveret*. Paris: Chez Maurice Rousseau, 1930)

Davies, Gwendolyn. "Art, Fiction and Adventure: The Jones Sisters of Halifax", *Journal of the Royal Nova Scotian Historical Society*, Vol 5. Halifax, 2002, 1-22.

Delouche, Denise. *Artistes etrangers a Pont-Aven, Concarneau, et autres lieux de Bretagne*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, c.1989.

Dickinson, the Misses. *The English in Alassio 1875 to 1913*. Alassio: A Stalla, 1924.

Duval, Paul, *Canadian Impressionism*. Toronto : McClelland and Stewart, 1990.

Exposition universelle de 1900. *Catalogue illustré officiel de l'exposition décennale des Beaux Arts 1889-1900*. Paris: Baschet, 1900)

Fehrer, Catherine. *The Julian Academy, Paris 1868 - 1939; Spring Exhibition*. New York: Shepherd Gallery, 1989.

Fink, Lois Marie. *American Art at the Nineteenth Century Paris Salons*. Cambridge: CUP, 1990.

Garb, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Glenbow-Alberta Institute, *Through Canadian Eyes: Trends and influences in Canadian Art 1815-1965*. Calgary: Glenbow, 1976.

Goater, Anne C. "A summer in an Artistic Haunt", *Outing*, Vol. VII (October 1885), 3-12.

Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas: The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Manchester, MUP, 1988.

Harper, J Russell. *Painting in Canada: a history*. Toronto: UTP, 1966.

Harrison, Birge L. "Quaint Artist Haunts in Brittany. Pont-Aven and Concarneau", *Outing Magazine*, vol 24 (April 1894), 25-32.

Helland, Janice. *Professional Women Painters in 19th Century Scotland*. Aldershot: Ashgate, 2000)

Holland, Clive. "Lady Art Students in Paris", *Studio* (December 1903), 225-33.

Hubbard, RH. *Three Hundred Years of Canadian Art*. Ottawa, NGC, 1967.

Huneault, Kristina. "Impressions of difference: the painted canvases of Helen McNicoll", *Art History*, Vol 27 (April 2004), 212-249.

Ingram, WH. "Canadian artists abroad", *Canadian Magazine*, # 28 (January 1907), 218-22.

International Exhibition of Industry,Science and Art. Catalogue of the Pictures and Works of Art. Edinburgh: T&A Constable, 1886.

Jacobs, Michael. *The Good and Simple Life: artist colonies in Europe and America*. Oxford: Phaidon, 1985.

Jones, Alice. *Gabriel Praed's Castle*. Boston: Turner, 1904.

Jones, Alice. *Bubbles We Buy*. London: Grant Richards, 1903.

Kelly, Gemey. *Backgrounds: ten Nova Scotian women artists*. Halifax: Dalhousie Art Gallery, 1984.

Kroller, Eva-Marie. *Canadian Travellers in Europe, 1851-1900*. Vancouver : University of British Columbia Press, 1987.

Laidlay, WJ. *The Origins and First Two Years of the New English Art Club*. London: John Lane, the Bodley Head, 1907.

Loan Collection of Pictures at Victoria School of Art and Design. Halifax: McAlpine Publishing Co., Limited, 1904)

Lochnan, Katharine. *Turner Whistler Monet: Impressionist visions*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 2004.

Lord, Barry. *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*. Toronto: NC Press, 1974.

Lowery, Carol, et al. *Visions of Light and Air: Canadian impressionism, 1885-1920*. New York: Americas Society, 1995.

Luckyj, Natalie. *Helen McNicoll : a Canadian impressionist*. Toronto : Art Gallery of Ontario, 1999.

McConkey, Kenneth. *Sir John Lavery*. Edinburgh: Canongate Press, 1993.

Macpherson, Alan. "Margaret Campbell Macpherson : Newfoundland Artist", *Creag Dhubh, No. 55* (Spring 2003), 28-9.

Macpherson, Cluny. "The Canadian Chairman Tells a Strange Tale", *Creag Dhubh*, 9 (1957), 7-9.

McTavish, Newton. *The Fine Arts in Canada*. Toronto: Macmillan, 1925/1973.

Mantz, Paul. *Salon de 1889*. Paris: L Baschet, 1899.

Mastin, Catherine, *Canadian Artists in Paris and the French Influence*. Calgary: Glenbow, 1999.

Maugham, W Somerset. *Strictly Personal*. Garden City: Doubleday, 1941.

Memorial University Art Gallery, *Come Home Year: paintings from homes in St John's*. St John's, MUN, 1966.

Milner, John. *The Studios of Paris : the capital of art in the nineteenth century*. New Haven and London : Yale University Press, 1988.

Moffett, Charles S. *The New Painting: Impressionism 1874-1886*. Geneva: Richard Burton SA, 1986.

Murray, Joan. *Impressionism in Canada: 1895-1935*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1973.

Newall, Christopher. *The Grosvenor Gallery Exhibitions: change and continuity in the Victorian art world*. Cambridge: CUP, 1995.

O'Neill, Mora Dianne. *Choosing Their Own Path: Canadian women Impressionists*. Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 2001.

Orczy, Emmuska. *Links in the Chain of Life*. London & New York: Hutchinson, 1947.

Perlin, Rae. "Art in Newfoundland" in *The Book of Newfoundland*, Vol 4. St John's, 1967, 327 - 335

Regan, John W. *Sketches and Traditions of the Northwest Arm*. Halifax: McAlpine, 1908.

Reid, Denis. *A Concise History of Canadian Painting*. Toronto: Oxford University Press, 1988.

Sellin, David . *Peintres américains en Bretagne 1864-1914*. Pont-Aven: Musée de Pont-Aven, 1995.

Sellin, David, and James K Ballinger, *Americans in Brittany and Normandy 1860-1910*. Phoenix: Phoenix Art Museum 1982.

Shutlak, Garry. "The Honourable AG Jones and family called roomy Bloomingdale on the Northwest Arm home", *The Griffin*, 27 (December 2002), 6-9.

Sisler, Rebecca, Passionate Spirits: a history of the Royal Canadian Academy of Arts, 1880-1980. Toronto: Clarke, Irwin, 1980.

Smith, F.B. "The Russian Influenza in the United Kingdom, 1889–1894", *Social History of Medicine*, 8. 1995, 55–73.

Stacey, Robert, and Liz Wylie. *Eighty Twenty: 100 years of the Nova Scotia College of Art and Design*. Halifax: Art Gallery of Nova Scotia, 1988.

Stairs, Gerald. *The Stairs Family of Halifax*. Halifax: McAlpine, 1906.

Stevenson, RAM. "Art in Canada: Canadian pictures at Colonial Exhibition", *Magazine of Art*, (1886), 516-20.

Thersiquel, Michel, et Daniel Yonnet. *La Bretangne aimée des peintres: Quimperlé, Pont-Aven, Concarneau 1880-1920*. Brest: Editions Le Télgramme, 2001.

Tippett, Maria. *By a Lady : celebrating three centuries of art by Canadian women*. Toronto : Viking, 1992.

Weinberg, Barbara, Gabriel Weisberg, and Hardy George. *Americans in Paris 1850-1910: the academy, the salon, the studio, and the artist's colony*. Washington: UWP, 2003)

Whiteway, Louise. "History of the Arts in Newfoundland", *Newfoundland Government Bulletin* (January-March 1953), 3-13, 16.

Wiesinger, Veronique. *Le Voyage de Paris: les americains dans les écoles d'art 1868-1918 / Paris Bound: Americans in art schools 1868-1918*. Paris: Réunion des musées nationaux; Musée de la coopération franco-américaine Château de Blérancourt, 1990.

Wishart, Anne. *The Society of Scottish Artists: the first 100 years*. (Edinburgh: The Society, 1991.

Wistow, David. *Canadians in Paris 1867-1914*. Toronto: Art Gallery of Ontario, 1979)

Yeldham, Charlotte Elizabeth, *Women artists in Nineteenth Century France and England: their education, exhibition opportunities and membership of exhibition societies and academies, with an assessment of the subject matter of their work and summary biographies*. London and NY: Garland [Courtauld PhD]1984.

200 Years of Art in Halifax. Halifax: NSMFA, 1949.)

Archives

Alice Jones, Government House Diary, Nova Scotia Archives and Records Management.

Jones Bannerman fonds, NSARM.

Phyllis Blakeley, "Three Nova Scotian Women Artists: Maria Morris Miller, Frances Jones Bannerman, and Annie Louisa Prat", unpublished paper delivered to / communication inédite présentée au Nova Scotia Museum of Fine Arts, 11 October 1960, NSARM.

Letters, Lucy Bond to George Bond, "George Bond Papers", Centre for Newfoundland Studies.

Cluny Macpherson Notebooks, CNS.

"Governor's Misc Despatches and local correspondence 1849-1890", F.A.3 GN 1/3/A, 1887.40, Provincial Archives of Newfoundland and Labrador.

Henry Morgan Fonds, MG29, Library and Archives Canada.

Royal Canadian Academy Fonds, LAC.

Sir Joseph Pope Fonds, MG3E1, LAC.

Artist Files, National Gallery of Canada Archives.

Dossiers des artistes et des exhibitions, Centre de Documentation, Musée d'Orsay.

Salon catalogues, Hotel de Sens, Musée de Pont-Aven, and /et Musée d'Orsay.

Société des Amis des Arts de Nantes catalogues, Orsay.

Centre for Whistler Studies, Glasgow.

Aitken Dott Gallery, Hanover Street, Ledger Book for 1896, The Scottish Gallery.

Catalogues, "Press Cuttings Scrapbook", and /et "Sale Book 1885-1889", Royal Scottish Academy.

Catalogues and /et "Minute Book", Society of Scottish Artists.

"Sederunt Books", National Archives of Scotland.

RBA, RA, NEAC, Dudley Art Gallery catalogues, National Art Library and Archives, Victoria and Albert Museum.

"Autumn Exhibition of Pictures at the Walker Art Gallery" catalogues, Walker Art Gallery

Family papers /Fonds familial: William Bishop, Anne Joudrey, Peter Lockhart-Smith, and /et Ivan Morgan.

Rosenberg papers /Fonds Rosenberg: Glen Pierce.

Periodicals / Journaux

Creag Dhubh
Edinburgh *Scotsman*
Halifax *Acadian Recorder*
Halifax *Evening Mail*
Halifax *Herald*
Halifax *Mercury*
Halifax *Morning Chronicle*
Halifax *Star*
Hislop's Art Sales Index
London, *Magazine of Art*
London *The Year's Art*
Ottawa *Union*
Montreal *Gazette*
Montréal *La Presse*
Paris *Le Figaro*
Paris *Paris-Canada*
St John's *Daily News*
St John's *Evening Telegram*
Toronto *Globe*
New York *The Nation*

Art Gallery *of* Nova Scotia

2 Artists | Artiste
0 092006